This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

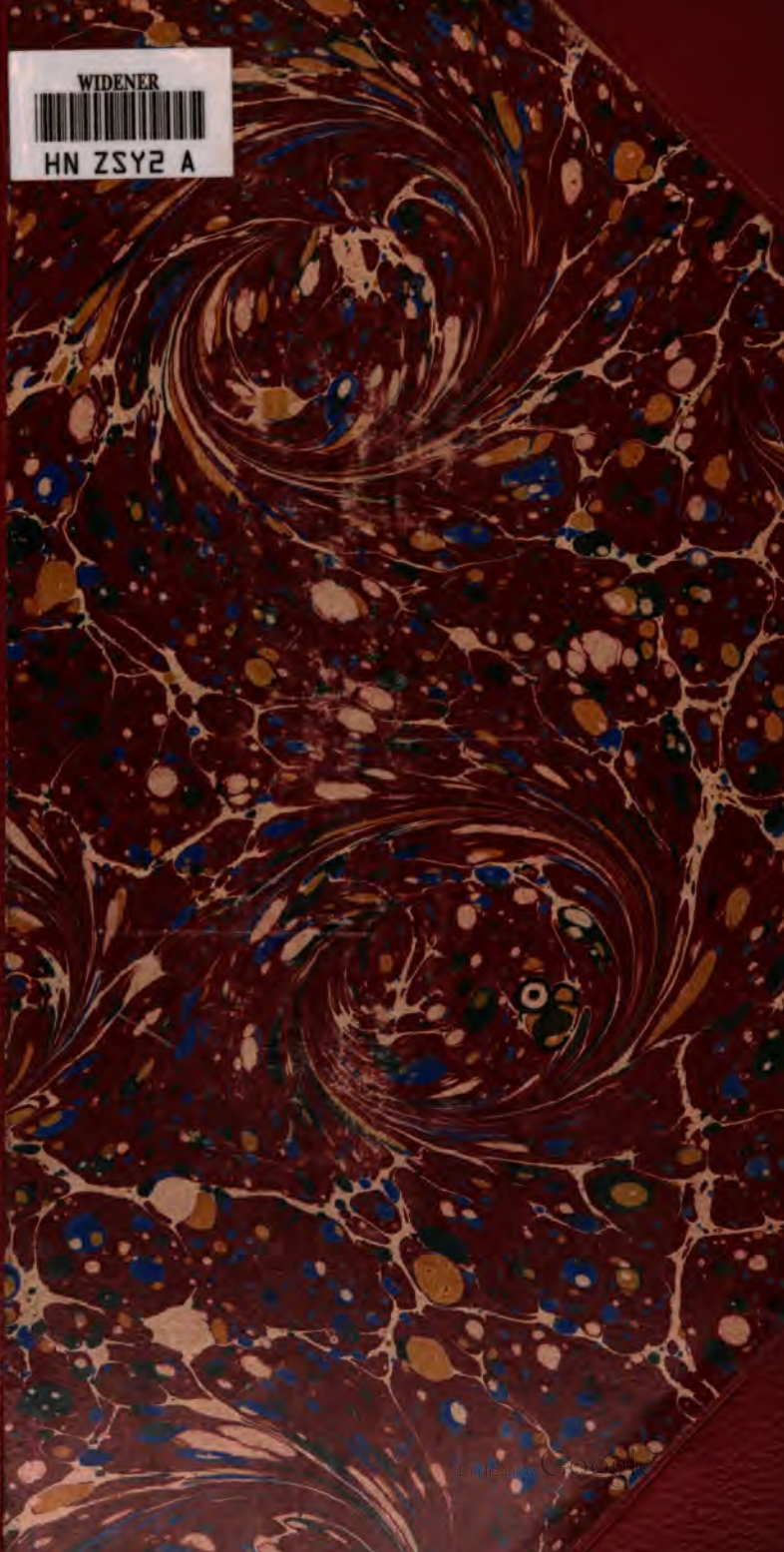
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

WIDENER
HN ZSY2 A



Ger L 373.10

Harvard College Library

FROM THE GIFT OF

WINTHROP AMES

(Class of 1895)

OF BOSTON

FOR BOOKS RELATING TO THE THEATRE

Digitized by Google

Digitized by Google

Ger L 373.10

Harvard College Library

FROM THE GIFT OF

WINTHROP AMES

(Class of 1895)

OF BOSTON

FOR BOOKS RELATING TO THE THEATRE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Studien

zur

Dramaturgie der Gegenwart

von

Hans Sittenberger.

Erste Reihe.

Das dramatische Schaffen in Österreich.

München 1898
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck.

Digitized by Google

Das
dramatische Schaffen
in
Österreich

von

Hans Sittenberger.

München 1898
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck.

Digitized by Google

~~46 5 16.16.5~~
2
Ger L 373.10

Dept of
Luther, Ames

(I)

Alle Rechte vorbehalten.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Digitized by Google

Vorwort.

Ein Vorwort ist immer eine Art Entschuldigung. Nun glaube ich zwar, daß jedermann dramaturgische Studien schreiben und herausgeben darf, ohne sich deshalb besonders entschuldigen zu müssen; wenn er jedoch, wie ich das in dem vorliegenden Buche gethan habe, derartigen Untersuchungen ausschließlich Werke österreichischer Autoren zu Grunde legt, so mag das immerhin einer kurzen Erklärung und Rechtfertigung bedürfen.

Bei dem vielfältigen und weitverzweigten Zusammenhange litterarischer Erscheinungen wird es im allgemeinen gewiß mißlich sein, eine Gruppierung einzig nach dem Gesichtspunkte landsmannschaftlicher Zusammengehörigkeit vorzunehmen, und etwas Äußerliches wird eine derartige Einteilung immer behalten. Doch schien sie mir im gegebenen Falle deshalb hinlänglich gerechtfertigt, weil ja die Bühnendichtung Österreichs — im großen und ganzen wenigstens — in der That gemeinsame charakteristische Züge aufweist. In dem einleitenden Kapitel suchte ich denn auch darzuthun, wie stark die volkstümliche Überlieferung

Digitized by Google

der Wiener Bühne in dieser Richtung einwirkte. Einflüsse von außen kamen allerdings bestimmend hinzu und verursachten bemerkenswerte Hemmungen. So war vor allem Schiller durch Jahrzehnte hindurch ein vielbewundertes und mit Eifer nachgeahmtes Vorbild; mancher österreichische Autor setzte seinen Ehrgeiz darein, einer falsch verstandenen Klassizität zuliebe Stammesart und heimische Tradition zu verleugnen. Allein die bedeutenderen Naturen hielten an beidem fest, und so scheint mir die Altwiener Tradition über alle Störungen und Trübungen hinweg bis in die jüngste Zeit hinein zu wirken und noch in unseren Tagen leise nachzuklingen.

Es lag mir übrigens ferne, eine eigentliche Monographie zu schreiben, und litterarhistorische Darstellung habe ich durchaus nicht beabsichtigt. So erhebt denn mein Buch auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, es gibt sich vielmehr als eine Reihe kritischer Betrachtungen, die nach gewissen Gesichtspunkten zu größeren Gruppen zusammengefaßt sind. Bequeme Übersichtlichkeit war alles, was ich in dieser Beziehung anstrebte, strengere systematische Gliederung vermied ich jedoch. Der Litterarhistoriker mag ihrer nicht entraten können, den Dramaturgen aber wird sie eher behindern als fördern; denn ihm handelt es sich zunächst doch immer nur um das einzelne Werk und dessen Zusammenhang mit der lebendigen Bühne. Das bestimmte auch mich; von der Besprechung einzelner dramatischer Dichtungen ausgehend, suchte ich gelegentlich dramaturgische Fragen allgemeinerer Art zu erörtern, wie sie sich mir durch Theaterbesuch und Lektüre von selbst aufdrängten.

Digitized by Google

Es sind nicht lauter hervorragende Dichter, die ich in diesem ersten Bande meiner Studien bespreche; allein ich glaube, man muß nicht immer den Spuren der Meister folgen, um Einblicke in das Wesen einer Kunst zu gewinnen. Auch hier gilt ja der alte Spruch, daß Fehler ebenso lehrreich sind als Vorzüge.

Wien, im April 1898.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung. **Die dramatische Tradition in Österreich** 1—21.

Die volkstümliche Tradition der Wiener Bühne 1, 2. — Franz Grillparzer 3—9. — Eduard von Bauernfeld 9—14. — Ferdinand Raimund 14—17. — Johann Nestroy 17—21.

Erster Abschnitt. **Epigonen.**

I. **Franz Nissel** 22—105.

Nissels Verhältnis zur lebendigen Bühne 22—26. — Sein Schwanken zwischen verschiedenen Stilformen 26, 27. — Perseus von Makedonien 28—50. — Der Königsrichter 50—52. — Die Jakobiten 52—54. — Rudolf von Erlach 54, 55. — Dido 55, 56. — Agnes von Meran 56—65. — Idealismus, Realismus, Naturalismus im Drama 65—77. — Heinrich der Löwe 77—93. — Ein Nachtlager Corvins 93—98. — Ein Wohlthäter 98, 99. — Ein zweites Leben 99, 100. — Die Zauberin am Stein 100—103. — Zusammenfassendes 103—105.

II. **Mosenthal, Prechtler, Weilen** 105—133.

H. S. Mosenthal. Deborah 106—109. — Der Sonnwendhof 109—111. — Pietra 112, 113. — Isabella Orsini 113, 114. — Mischung des realistischen und idealistischen Stiles 114, 115. — Cäcilia von Albano 115, 116. — Maryna 116—118. — Der Schulz von Altenbüren 118. — Konrad Vorlauf 118. — Die Sirene 118. — Madeleine Morel 118. — Das gefangene Bild 118. — Ein deutsches Dichterleben 119. — Die deutschen Komödianten 119.

Digitized by Google

Otto Prechtler. Sein Stil 120—124. — Die wohlerzogenen Kinder 124—126. — König Heinrich von Deutschland 126. — Adrienne 126, 127. — Die Rose von Sorrent 127, 128. — Ein Mann der That 128. — Johanna von Neapel 128. — Die Kinder des Königs 128, 129. — Die Tochter des Waldes 129.

Joseph Weilen. Tristan 130, 131. — König Erich 131. — Edda 131. — Dolores 132. — Rosamunde 132. — Drahomira 132. — An der Grenze 132. — Graf Horn 132. — Der neue Achilles 132, 133.

III. **Hamerling, Saar** 133—166.

Robert Hamerling. Danton und Robespiere 134—143. — Leut 143—145. — Lord Lucifer. (Die Wahrscheinlichkeit im Lustspiel und in der Tragödie) 145—151. — Zusammenfassende Charakteristik 151, 152.

Ferdinand von Saar. Kaiser Heinrich IV. 152—155. — Schwierigkeit des historischen Dramas 155. — Thassilo 156 bis 159. — Tempesta 159—166.

IV. **Andere Autoren der älteren Richtung** 166—206.

Ludwig Dóczi. Der Kuß 166—169. — Letzte Liebe 169—174. — Maria Szécsy 174, 175.

Wilhelm von Wartenegg. Der Sänger Rizzio (Maria Stuart in Schottland) 176. — Andreas Paumkircher 176—178. — Der Ring des Osterdingen 178—180. — Die Sabinerinnen 180. — In der neuen Burg 180. — Deklamationen 180. — Der Kadett der Freundin 180. — Rosamunde 180, 181. — Hm! 181, 182.

Franz Keim. Sulamith 182—185. — Mephistopheles in Rom 185—187. — Die Spinnerin am Kreuz 187—192. — Der Schmied von Rolandseck 192. — Der Königsrichter 192, 193. — Der Schelm vom Kahlenberg 193. — Der Schenk von Dürnstein 193. — Steinfeldmärchen 194. — Der Meisterschüler 195.

Marie Baronin Ebner-Eschenbach. Maria Stuart in Schottland 196, 197. — Doktor Ritter 198. — Die Veilchen 198.

Friedrich Marx. Olympias 198, 199. — Jakobäa von Bayern 199.

Marco Graf Bombelles. Der Graf von Cilli 199, 200.

Fritz Pichler. Der Müller am Anio 200. — Brockmann 200. — Der Attentäter 200, 201.

Digitized by Google

Karl Domanig. Der Tiroler Freiheitskampf 201. — Der Gutsverkauf 202.

Adam Müller-Guttenbrunn. Des Hauses Fourchambault Ende 203, 204. — Im Banne der Pflicht 204. — Irma 204—206.

Zweiter Abschnitt. Die moderne Richtung.

I. **Die moderne Wiener Schule** 207—227.

Verbrauch der Stoffe 207—209. — Die revolutionäre Bewegung in der Litteratur 209. — Der Naturalismus als deren Ausgangspunkt 210. — Die Muster der Wiener Schule 210—212. — Subjektivismus 212, 213. — Sensitivität 213, 214. — Vorliebe für die Renaissance 214, 215. — Mangel an Kraft und Schwäche des Willens 215, 216. — Engbegrenzter Stoffkreis 217. — Doktrinarismus 217. — Formenmischung 217, 218.

Richard Specht. Pierrot bossu 219, 220. — Sündentraum 220, 221. — Das Gastmahl des Plato 221.

Theophil Morren. Gestern 221—223.

Leo Ebermann. Die Athenerin 223—227.

II. **Bahr, Lothar** 227—259.

Hermann Bahr. Die neuen Menschen 228—238. — Die große Sünde 238—240. — La marquesa d'Amaëgui 240. — Die Mutter 240—242. — Die häusliche Frau 242, 243. — Tschaperl 243—246.

Rudolf Lothar. Der Wunsch 246—248. — Der Rausch 248, 249. — Der Wert des Lebens 249—253. — Der verschleierte König 253. — Frauenlob 254—259.

III. **Schnitzler, Dörmann, David** 259—299.

Arthur Schnitzler. Anatol 259—265. — Das Märchen 265—270. — Liebelei 271—277.

Felix Dörmann. Hanna 277. — Sein Sohn 277—280. — Ledige Leute 280—284.

Jakob Julius David. Hagars Sohn 284—294. — Ein Regentag 294—298.

Das allmähliche Verlaufen der modernen Bewegung 298, 299.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt. **Anzengruber und das neuere Volksstück.**

I. **Ludwig Anzengruber** 300—386.

Litterarische und politische Verhältnisse 300—304. — Die künstlerische Entwickelung Anzengrubers 304—308. — Die Tendenz in Anzengrubers Dramen 308—312. — Realistische Darstellung 312—325. — Seine Dramen vorwiegend Charakterstücke 325—328. — Mißlingen der Intrigue 328—335. — Gelegentliches Vordrängen der Tendenz und äußerliches Dramatisieren 335—338. — Mißraten der Salonfiguren 338—340. — Bedenkenloses Herausarbeiten des Charakteristischen 340—348. — Das Laster ein Krankheitszustand 348—351. — Die Auffassung von Gut und Bös, Belohnung und Bestrafung 351—354. — Die tragische Schuld, starke Betonung der positiven Momente 354—359. — Humor als Ausdrucksform ernster Lebensauffassung 359—361. — Humor in die Tragik verflochten 362—364. — Humor als ein Mittel zur Umbiegung der tragischen Situation 364—366. — Die ethisch angelegten Naturen thätige Menschen 366, 367. — Das Verhältnis von Mann und Frau 367. — Die Überlegenheit der Frau 367 bis 370. — Größere Widerstandsfähigkeit der Frau 370, 371. — Die Unterdrückung der Frau eine Quelle ihrer Schwächen und Fehler 371—373. — Die Frau als Trägerin des Humors 373. — Die Frau als Mutter 373—375. — Die Familie die Grundlage der menschlichen Gesellschaft 375, 376. — Reformatorische Tendenz Anzengrubers 376. — Die Rücksicht auf die lebendige Bühne 376, 377. — Beibehaltung der hergebrachten Technik 377. — Epische Expositionen 378. — Monologe 378, 379. — Die Episoden 379, 380. — Gelegentliches Vordrängen der Anekdote 380—382. — Gruppierung der Dramen 382, 383. — Äußere Hindernisse und ihr Einfluß auf die Gestaltung Anzengrubers 383, 384. — Anzengruber in seinem Verhältnisse zur österreichischen Tradition im Drama 384—386.

II. **Das österreichische Volksstück nach Anzengruber** 386—426.

P. K. Rosegger. Am Tage des Gerichtes. Roseggers Bericht über die Entstehung des Dramas 386—388. — Verinnerlichte Gestalten 388—391. — Der Dramatiker in seiner Abhängigkeit vom Publikum 391. — Analyse des Dramas 392—402.

Karl Morré. Das Nullerl 402, 403.

Karl Costa. Bruder Martin 403.

Digitized by Google

Margarete Langkammer. Gefallene Engel. Die Überzähligen 403—405.

C. Karlweis. Sein Verhältnis zur Wiener Posse 405 bis 407. — Der kleine Mann 407, 408. — Goldene Herzen 408. — Das grobe Hemd 409—411.

Max Burckhard. Rückblick auf seine Thätigkeit als Direktor des Burgtheaters 411—414. — Die Bürgermeisterwahl 414 bis 417. — 's Katherl 417—421.

Philipp Langmann. Bartel Turaser 422—426.

Digitized by Google

Einleitung.

Die dramatische Tradition in Österreich.

Es mag zweifelhaft scheinen, ob der Anteil, den Österreich an dem dramatischen Schaffen des deutschen Volkes nimmt, auch Eigenart genug besitze, um sich mit einer gewissen Selbständigkeit zu behaupten. Das Vorurteil, das man draußen im Reiche gegen alles hegte, was innerhalb der schwarzgelben Grenzpfähle an geistiger Arbeit geleistet wurde, ist, wenn noch nicht ganz geschwunden, so doch dem Erlöschen sehr nahe. Anderseits suchen die Deutschen in Österreich eine Entschädigung für die politische Trennung von ihren Volksgenossen in einem immer inniger werdenden Anschluß auf geistigem Gebiete. Der österreichische Schriftsteller, zumal einer, der für die Bühne arbeitet, ist auch materiell darauf angewiesen, ein Umstand, der keineswegs gering angeschlagen werden darf. So werden der Fäden immer mehr, die zwischen Deutschösterreich und dem Reiche hin und wider laufen.

Es wäre begreiflich, wenn sich dadurch sehr bald ein Ausgleich vollzöge, oder wenn, richtiger gesagt, die litterarische, besonders die dramatische Produktion in Österreich sehr bald ihr eigenartiges Gepräge verlöre und durch keine besonderen Züge mehr an ihren Ursprung erinnerte.

Digitized by Google

Allerdings, daß seinerzeit wenigstens das österreichische Theater eine ziemlich charakteristische Stellung einnahm, ist hinlänglich bekannt. Nirgends im Gebiete der deutschen Sprache hing die Bühne so innig mit den Eigentümlichkeiten eines Stammes zusammen, nirgends wurzelte das Schauspiel so tief und fest im heimischen Boden, es hatte nirgends so treu den Erdgeruch bewahrt als gerade in Österreich. Was im übrigen Deutschland unter schweren Schicksalsschlägen zerbrach und in Stücke ging, das hatte sich in Österreich und ganz besonders in Wien erhalten: die volkstümliche Tradition im Drama. Freilich zeitigte sie Leistungen, deren litterarisch-künstlerischer Wert meist ein sehr geringer war, und das benahm ihr allgemeinere Bedeutung. Aber innerhalb des beschränkten Kreises, in dem sie wirkte, behielt sie ihre lebendige und belebende Kraft. Es ist etwas Merkwürdiges und Bedeutsames um solche Traditionen. Hervorgegangen aus den gemeinsamen Eigentümlichkeiten eines Volkes oder Stammes, gleichsam der Niederschlag seiner charakteristischen Anschauungen und Neigungen, erhalten sie bald selbständige Macht und tragen nun ihrerseits zur Verstärkung und Erhaltung dieser Eigentümlichkeiten bei: ein Bollwerk des lieb gewordenen Alten wehren sie neuen Einflüssen.

So verhielt es sich auch mit der Wiener Tradition im Drama. Der Sieg, den Sonnenfels über sie erfocht, war keineswegs ein vollständiger, so harte Mühe er auch gekostet hatte. Der „Wiener Lessing" brach nur ihre Alleinherrschaft; aber nicht einmal von der Bühne des „Hof- und Nationaltheaters" vermochte er sie ganz und gar zu verdrängen. Freilich, ihr mangelte die Kraft, zu den Höhen dramatischen Schaffens emporzuführen, und als Österreich ernstlich in den künstlerischen Wettbewerb eintrat, hatte es zuvor viel von Deutschland zu lernen; aber die Wiener Tradition war doch immer noch lebendig genug, um den Werken der

Digitized by Google

besten heimischen Dichter einen ganz eigentümlichen Einschlag zu geben.

Grillparzer bezeichnet diesen Zusammenhang auf das treffendste, wenn er sagt: „Meinen Stücken merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe." Das Österreichertum in seinen Werken war so ausgeprägt, daß sie in Deutschland lange nicht sich mit vollem Erfolge durchzusetzen vermochten.

Seine Dramen sind nur zu verstehen, wenn man sie als Mischprodukte auffaßt, hervorgegangen aus den Ergebnissen eines eifervollen Studiums der deutschen Klassiker und unmittelbaren volkstümlichen Impulsen, wie sie ihm seine Vaterstadt bot. Bewundernd blickte er und voll Verehrung nach Weimar, aber sein Herz gehörte seinem lieben Wien, seinem Österreich. Nicht nur als Mensch, auch als Künstler fühlte er so, und gegen die Geringschätzung, welche das dichterische Streben Österreichs im Reiche draußen wiederholt zu erfahren hatte, lehnte er sich zornig auf. Wie oft hat er nicht die Vorzüge des österreichischen Stammes gepriesen, seine raschere und lebhaftere Phantasie, seinen natürlicheren Sinn! Nur mit innerem Widerwillen vermochte er die Überlegenheit Deutschlands anzuerkennen, und die Bewunderung, die er den klassischen Schöpfungen Schillers und Goethes zollt, wird nur selten zur Begeisterung: es fehlt ihr die Freudigkeit des Herzens. Ja manchmal, wenn er aus seiner tiefsten Brust schöpft, kommt unwirscher Groll zu Tage. So, wenn er verdrießlich die deutsche Poesie — und die der Weimaraner Dioskuren ist damit gemeint — Bildungspoesie nennt, an der man sich nicht herzlich erquicken könne.

Weimar hat ihm die hohen Ziele der dramatischen Kunst gewiesen, aber in der Art, wie er diesen Zielen zustrebte, blieb er Österreicher, Wiener vom Scheitel bis zur Sohle. Alles,

Digitized by Google

was ihn darin bestärken konnte, ergriff er mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit. Daher seine Vorliebe für das spanische Theater, dem er so viele, entscheidende Anregungen verdankt. Es mutete ihn heimatlicher an, als die Schöpfungen der Griechen an der Ilm. Sein dem Natürlichen zugekehrter Sinn konnte an dem von theoretischen Erwägungen ausgehenden Bau des klassischen Dramas kein Genügen, keine Freude finden. Seltsam berührt seine Kühle gegen Shakespeare; dieser stand ihm mit seiner keck gegenständlichen Darstellung doch nahe genug. Aber der geniale Brite war unserem Grillparzer zu groß, zu gewaltig, seine Größe hatte für ihn etwas Drückendes, Erdrückendes. Kein Wunder im Grunde! Mit Grillparzer tritt Österreich selbst auf den Plan, er ist sozusagen das litterarische Österreich seiner Zeit, das, lange zurückgeblieben, das Versäumte endlich nachholen und mit allen Kräften die schmerzlich entbehrte Geltung sich verschaffen will. Aber das neue Unterfangen ließ ein banges Gefühl der eigenen Verwegenheit zurück, und man darf sagen: dem Meister Grillparzer haftete persönlich Zeit seines Lebens etwas Unfertiges, Schülerhaftes an. Vielleicht erklärt sich daraus sein Mangel an ruhiger Selbstschätzung, sein Schwanken zwischen Augenblicken höchsten Ichgefühles und tiefster Niedergeschlagenheit, von dem er selbst mit mürrischem Bedauern spricht.

Seiner Scheu vor dem Riesengenie Shakespeares entspricht auf der anderen Seite die Geringschätzung, mit der er über die Volkspoesie urteilt. Es liegt etwas von dem Hochmut desjenigen darin, der sich bewußt ist, es besser zu können, etwas von jenem Dünkel, mit dem der Bauernsohn, der studiert hat, seine Dorfgenossen zu behandeln pflegt. Und doch verdankt gerade Grillparzer sein Bestes dem Volke und verhehlt sich das auch keineswegs — ein Widerspruch, den ich mir sonst nicht zu erklären vermöchte.

Realistisch seiner innersten Natur nach, war ihm das

Digitized by Google

Detail der einzelnen Szene gerade so wichtig wie der große Zug des Dramas selbst, ja vielleicht insgeheim noch wichtiger als dieser. Immer war es eine scharf umrissene Individualität, die ihn anzog und nach deren Darstellung sein dichterisches Ringen ging. Die Gestalten als solche galten ihm als das Wesentliche, was sie etwa nebenbei noch bedeuten mochten, das kam ihm erst nachher in Betracht. Zuerst mußten sie da sein, voll und ganz, lebenswarm und dadurch überzeugend. Bei der Wichtigkeit, die er der dichterischen Gestalt beimaß, ist es erklärlich, daß sein Dichten immer ein wirkliches Gestalten blieb und nie in schematisches Ausklügeln verfiel. Nicht nur, daß er scharf charakteristischen Zügen nicht aus dem Wege ging, trieb er vielmehr das menschlich Charakteristische manchmal bis zum äußersten, so weit, daß sich allzu zart empfindende Gemüter dadurch verletzt fanden. Man denke nur an die großartige Szene in „Ein treuer Diener seines Herrn", wo sich der Graf von Meran, wütend über den Widerstand, dem seine Leidenschaft für Bancbans schöne Gattin begegnet, in unbefriedigter Liebesraserei auf dem Boden wälzt. Es ist dies eine der großartigsten Szenen des deutschen Theaters, und ich wüßte ihr nur noch jene zwischen Adelheid und dem Vehmrichter an die Seite zu stellen; nie mehr aber hätte der in Italien bekehrte Goethe gewagt, so großartig rücksichtslos zu sein in der unbekümmert konsequenten Darstellung eines Charakters.

Auch in kleinen bezeichnenden Zügen konnte sich Grillparzer nicht genug thun. Selten hat ein deutscher Dramatiker — Heinrich von Kleist vielleicht ausgenommen — so wenig das Mittel der direkten Charakteristik benützt als Grillparzer. Selbst an den Stellen, wo dies geschieht, haben wir es nur mit individuell gefärbten Äußerungen der handelnden Personen zu thun, nicht eigentlich mit Fingerzeigen des Dichters. Grillparzer verschmäht es, dem Zuschauer das Verständnis für die Gestalten des Dramas durch derartige Erläuterungen — dra-

Digitized by Google

matische „Faullenzer“ — zu erleichtern. Ihm ist es just das Rechte, wenn der Zuschauer den Personen auf der Bühne nicht anders gegenüber steht, als den Leuten, mit denen ihn das wirkliche Leben zusammenführt. Und ebenso sieht er selbst seine Gestalten, gleichsam vom Parterre aus. Er sieht, was sie thun, er hört, was sie reden. Ihm bedeuten sie nicht eine allgemeine psychologische Größe a, b, c . . . x, nicht den und jenen notwendigen Bestandteil eines philosophischen Gebäudes, sondern eine bestimmte Zahl, eine reale Erscheinung, notwendig nur, weil sie existiert und teil hat an der vorgeführten Handlung.

Darum haben alle die Figuren, die er auf die Bühne stellt, etwas Konkretes, Greifbares. Abstraktes Austüfteln ist ihm vollständig wider die Natur, und selbst in seinen historischen Dramen sucht er zunächst den Menschen, das Einzelwesen, nicht den Typus, den zusammenfassenden Ausdruck einer Zeit. Er sieht z. B. in Ottokar nicht zuvörderst den genialen Herrscher, der im Gefühle seiner Größe menschliche Verpflichtung mit Füßen tritt und dadurch seinen Sturz herbeiführt, der unglückliche Böhmenkönig trägt für ihn vor allem die Züge Napoleons des Großen. So bleibt Grillparzer stets am Persönlichen haften.

Niemals verliert er das feine Gefühl für die Natürlichkeit der Szene, er läßt seine Personen stets gegenständlich sprechen; sie sagen immer nur das, was die jeweilige Lage erfordert. Aber Grillparzer geht weiter, er verwendet das Wort geradezu als ein Mittel der Charakteristik, und in seinen reiferen Werken führt jede der Personen ihre eigene Sprache. In der „Ahnfrau“ schwelgt er noch in der etwas wilden Rhetorik der romantischen Schule, in der „Sappho“ gibt die Weimaranische Eulogie den Ton an, aber schon im „Goldenen Vließ“ wagt Grillparzer einen schüchternen Versuch, das Wort individuell zu gebrauchen; er hilft sich in der Hauptsache da-

Digitized by Google

mit, daß er für jene Partien des Dramas, wo kolchisches Wesen zum Durchbruch kommt, ein charakteristisches Versmaß verwendet. Von da ab ist ein stetiges Fortschreiten in der individualistischen Behandlung der Rede zu verzeichnen, und Grillparzer ging darin sogar so weit, den alten Isaak in der „Jüdin von Toledo" in einer Weise sprechen zu lassen, die sehr deutlich an den jüdisch-deutschen Jargon anklingt. Daß er dabei mit den Mitteln sparte und mit wenigen Andeutungen sein Auslangen fand, zeigt nur seine große Meisterschaft in dieser Kunst. Die Kühnheit, mit der er den Galomir in „Weh dem, der lügt" auch sprachlich zeichnete, ist von den an klassische Schönrednerei Gewohnten als maß- und geschmacklos verurteilt worden, bis man eines Tages die Entdeckung machte, sie sei nicht mehr und nicht minder als „unglaublich" genial. Am reichsten an all diesen Vorzügen ist wohl der „Bruderzwist in Habsburg", besonders der erste Akt. Hier hat sich Grillparzers Kunst am reifsten erwiesen, und wenn das Stück keine große Wirkung zu erzielen vermag, so liegt die Ursache davon nur in der nicht eben glücklichen Wahl des Stoffes. Geradezu einzig ist die plastische Kraft, die Grillparzer in der Zeichnung Rudolfs II. bewährt. Diese ist von einer, ich möchte sagen, unbarmherzigen Natürlichkeit; mit herber Strenge hält sich der Dichter ausschließlich an das Erscheinungsmäßige und wagt sogar, die Wortscheu als ein ernstes Darstellungsmittel zu verwenden. Das Widerspenstige in der seltsamen Natur Rudolfs bringt er ohne den Versuch einer Erklärung zur Anschauung; Zug um Zug stellt er die merkwürdigen Widersprüche im Charakter des Kaisers hin, miteinander streitend, freilich so, daß sich aus diesem Streit ein menschlich Ganzes ergibt. Es ist natürlich, daß diese Art dichterischer Zeichnung an den Schauspieler die größten Anforderungen stellt, und auch das mag mit ein Grund dafür sein, warum die geniale Tragödie so selten gespielt wird; denn spärlich sind die darstellenden

Digitized by Google

Künstler, deren nachschaffende Kraft zur Bewältigung dieser außerordentlichen Aufgabe ausreicht. Aber so schwer, wie diese, sollten im Grunde alle großen Rollen sein.

Das unbedingte Festhalten an individualistischer Gestaltung führt Grillparzer oft genug auf das Gebiet psychologischer Besonderheiten. Das Charakteristische ist ja seiner Natur nach eigentümlich, und von da bis zum Kuriosen ist nimmer weit. Grillparzer ist manchmal hart bis an die Grenze gestreift; ja einigemale reizt ihn sogar ersichtlich das Krankhafte, Abnorme zur Darstellung, eine bedeutsame Ähnlichkeit mit Heinrich von Kleist, mit dem er überhaupt viel in seiner Art gemein hat. Wie bei diesem ist auch bei Grillparzer die Realistik nicht banal, sondern im Gegenteile stets getragen von poetischem Schwunge. Real ist er hauptsächlich in der Zeichnung der Charaktere und der Behandlung der Situation, die Voraussetzungen der Handlung dagegen sind mitunter sogar märchenhaft phantastisch. Kaum ein Dichter sonst hat das Motiv des Träumens so genial verwertet wie gerade er. Allerdings zeigt sich auch hierin die realistische Veranlagung des Dichters: der Traum gewinnt gleichsam Wirklichkeit, nicht nur in der Seele Rustans, sondern auch in unseren Augen. Wir wissen so wenig wie Rustan, wo der Traum beginnt, wir teilen sein banges Gefühl, das unheimlich hastende Vorwärtsdrängen der Ereignisse quält und ängstigt uns, aber gerade durch dieses wie mit Raubtiersprüngen einherstürmende Vorwärtseilen der Handlung wird in uns das dunkle Gefühl erweckt, als ob wir nur von einem schweren Traume befangen wären.

Im seltsamen Gegensatze zu der realistisch kecken Art, die Stoffe anzupacken, steht Grillparzers Vorliebe für Reflexion. Freilich ist es nicht die Reflexion an sich, die ihn lockt — das wäre auch ein gar zu greller Widerspruch zu seiner ganzen künstlerischen Auffassung — aber gerne verliert er sich in der Darstellung reflektierender Naturen. Vielleicht steht im Zu-

Digitized by Google

sammenhange damit die Grundstimmung aller seiner Werke: die Resignationslust, die Thatenscheu, die Weltflucht. Nicht zufällig hat Grillparzer an die Darstellung Rudolfs II. sein reifstes Können gesetzt; dieser Grübler, der den Orden ersann, den man inwendig, unter dem Rocke, zu tragen hat, dieser Mann, der unter dem Druck der Verantwortung seufzt und stöhnt und sein bestes zu thun glaubt, wenn er jeder entscheidenden That ängstlich ausweicht, er ist niemand anderer als der Dichter selbst. Auch in dieser Stimmung ist Grillparzer ganz und gar Österreicher. Wie seine lieben Wiener möchte auch er sich am liebsten um nichts kümmern, als um das Allernächste, wie sie lockt auch ihn in gewissem Sinne die Backhendelidylle.

So steht er mit seiner Schwäche ebensogut als mit seinen Vorzügen vollständig im Banne der Wiener Tradition; in ihr wurzelt sein ganzes Wesen. *Gelernt* hat er von den „Fremden" draußen; was er *war*, gab ihm die Heimat: original ist er nicht so sehr durch seine Persönlichkeit, als vielmehr durch sein Wienertum.

Wie Grillparzer verleugnete auch *Bauernfeld*, der übrigens mehr von Frankreich als von Deutschland beeinflußt war, niemals die Tradition seiner Vaterstadt. Gleich jenem zählte er zu den Hausdichtern des Burgtheaters, und wenn seine Komik sich wohlthuend von der banalen Derbheit des althergebrachten heimischen Theaterspaßes entfernte, so bedeutete das zwar einen Fortschritt, nicht im geringsten aber einen radikalen Bruch mit der überlieferten Übung. Das Wien von ehemals mit seinen patriarchalischen Zuständen, seiner etwas gedankenlosen Urgemütlichkeit, begann sich mächtig zu wandeln. Es hat erst am Ende des vorigen und anfangs dieses Jahrhunderts die übrige Welt entdeckt. Seinerzeit hatte es in Wien — abgesehen von der Geistlichkeit und dem Militär — nur Bürger und Adelige gegeben. Diese beiden Stände lebten

Digitized by Google

in leidlichem Einvernehmen; der Adelige verschloß sich nicht ganz der biderben, kernigen Art des Bürgers, und dieser wiederm blickte mit neidloser Bewunderung zu dem Adeligen empor, leichten Sinnes in seine eigene untergeordnete Stellung sich fügend. Nun ward es allgemach anders. Etliche Schlagworte von Bürgerrecht, Hochmut des Adels, Gleichheit, Brüderlichkeit waren auch nach Wien gedrungen. In dem Bürgerstande selbst begann sich aber eine bedeutsame Scheidung zu vollziehen, hervorgerufen durch den materiellen Aufschwung gewisser Kreise. Bald stand der Bourgeois neben dem Kleinbürger da; er fühlte sich als den eigentlichen Repräsentanten des Bürgertums. Stolz auf seinen Reichtum sah er höhnisch auf den materiellen Verfall vieler Adelsgeschlechter und suchte doch anderseits mit der Begehrlichkeit des Emporkömmlings sich den Eintritt in die Adelskreise zu erschließen. Hand in Hand damit ging ein immer lebhafter werdender Anteil der besseren Familien an der allgemeinen Bildung des deutschen Volkes. Mit einem von Jahr zu Jahr sich steigernden Unmut fühlte man die Fesseln, die Staat und Geistlichkeit der geistigen Freiheit anzulegen für gut fanden. Auch dieses Gefühl kam am lebhaftesten in der Bourgeoisie zum Ausdrucke. Politische Begehrlichkeit, durch das Beispiel des Auslandes angefacht, gesellte sich bald hinzu, und als nach heißem Ringen, nach manchen Rückschlägen die Stunde der Befreiung kam, war der Bourgeois der Herr der Lage.

Für diesen Stand, für ihn ausschließlich, hat Bauernfeld gedichtet. Er lieh dem um seine Geltung ringenden Bourgeois die Waffen seines Witzes, er verkündigte dessen Sieg in den reifsten seiner Werke. Für diesen Bourgeois, der sich durch seine überlegene Bildung vom Kleinbürger bald viel weiter entfernte, als seinerzeit der Wiener Aristokrat vom Volk entfernt war, bedeuteten die Clownspäße, die seinen Eltern noch so wohl behagt hatten, einen überwundenen Standpunkt.

Digitized by Google

Sie stimmten nicht mehr zu seinen verfeinerten Lebensgewohnheiten. Sein Geschmack hatte sich geläutert und seine Interessen umspannten ein weiteres Gebiet, als die seiner Vorfahren. Er verlangte naturgemäß von dem Dichter, insbesondere dem dramatischen, daß er dem Rechnung trage.

Bauernfeld verstand dies auf das beste. Das war das Geheimnis seiner Erfolge und die Quelle seiner Schwächen. Was ihm die Feder in die Hand drückte, was seine Zuschauer am lebhaftesten interessierte, das war von der ängstlichen Staatsbehörde als Teufelswerk verboten. Offen durfte also Bauernfeld schlechterdings nicht auftreten; die hochweise Zensur, die ihm das Leben ohnedies sauer genug machte, hätte ihn einfach gar nicht zu Worte kommen lassen. Was blieb also anderes übrig, als der fürsorglichen Hüterin des allgemeinen Wohles gelegentlich ein Schnippchen zu schlagen? So ward für Bauernfeld unvermutet das Nebenher zur Hauptsache. Die Handlung seiner Schau- und Lustspiele ist meist sehr harmlos, vielfach geradezu unbedeutend, ja uninteressant. Er selbst weiß genau, wie schwach er in der Erfindung ist und in der Durchführung einer reizvollen Intrigue. Er hält sich dabei meist an herkömmliche Motive, hat scheinbar gar nicht die Absicht, original zu sein, und produktiv, wie er war, wiederholt er sich selbst unzählige Male. Aber was ihn lockt, ist ja auch gar nicht die Handlung selbst, nicht die komische Situation, sondern das witzige Wort, das die Gebrechen der Gegenwart geißelt, das gelegentlich eingestreute Epigramm. Er macht es just wie seinerzeit der Hanswurst, der auch in der abgedroschensten Situation ein behendes Witzwort in die Menge warf und damit zündende Wirkung erzielte. Man kann sagen: Bauernfeld hat das Extempore der Hanswurstkomödie in feste, litterarische Formen gebracht, er hat es veredelt. So bildete sich bei ihm die Kunst des Pointierens heraus, die Kunst des feinen, natürlichen, an vielfachen Beziehungen reichen Dialoges.

Digitized by Google

Anfangs durch den Zwang der Verhältnisse gedrängt, darauf seine Hauptkraft zu verwenden, ward ihm diese Art des Schaffens zur zweiten Natur, die er auch bei jenen Werken nicht verleugnete, die eine derartige Behandlung nicht nötig gehabt hätten.

Lebendig und vielgestaltig in den Einzelheiten ist Bauernfelds Dichtung doch in ihren Grundzügen von einer gewissen Einförmigkeit angekränkelt. Sie kennt im Grunde genommen überhaupt nur ein einziges Motiv: den Kampf des Liberalismus gegen die Vorurteile einer absterbenden Zeit. Dieses Thema wird unaufhörlich variiert, der Einfluß des liberalen Gedankens auf alle möglichen Verhältnisse oft mehr erörtert als geschildert. Diese Einseitigkeit seiner Geistesrichtung verleitet Bauernfeld bisweilen, seiner Lieblingsidee auch dort Ausdruck zu geben, wo dies nicht paßt. So berührt es doch etwas eigentümlich, in einem Stücke wie „Landfrieden", das zu Kaiser Maxens Zeit spielt, den Gesinnungen des Wiener Bourgeois aus den vierziger Jahren zu begegnen. Man kann es Nissel nicht verdenken, wenn er gelegentlich von dem „verwaschenen Liberalismus" Bauernfelds spricht und sich davon wenig erbaut zeigt. Es ist wahr, die großen Ideen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit werden in Bauernfelds Lustspielen zu kleinen Bonmots ausgemünzt, aber selbst das galt seiner Zeit schon für kühn. Der geistige Gehalt jener Bewegung, durch welche die gewaltige Revolution der Franzosen so traurig parodiert wurde, langte zu nichts Besserem.

Eine tiefe Natur ist Bauernfeld nicht gewesen. Selten oder nie fand er sich von den Geheimnissen eines eigentümlichen Charakters angelockt, nie ist er ins Innere des menschlichen Wesens gedrungen, und vergebens sucht man in seinen Werken nach einem Wort, das blitzartig die verborgenen Regungen einer bedeutenden Natur erschlösse. Der Mensch interessiert ihn immer nur als Mitglied einer bestimmten Gesell-

Digitized by Google

schaftsschichte, als Repräsentant gewisser sozialer Strömungen. Darum begnügt er sich auch stets, die Charaktere seiner Personen leicht, mit wenigen Strichen anzudeuten. Fast keine seiner dramatischen Figuren ist über das Skizzenhafte hinaus gewachsen. Tiefer interessiert hat ihn nur ein Charakter: der etwas reife Lebemann, der, seiner „Erfahrungen" müde, an der Seite einer unberührten Frau das Glück stiller Liebe und einfacher Häuslichkeit sucht. Zu mehreren Malen kehrt dieses Motiv in seinen Werken wieder, aber auch hier ist das rein menschliche Verhältnis stets loser oder enger mit einem gesellschaftlichen Konflikte verflochten: der Lebemann ist Aristokrat, das Mädchen, das er liebt, eine Bürgerliche.

Selbst Raisonneur, liebt Bauernfeld diese Figur auch in seinen Werken. Sie ist gleichsam der Vertreter, den der Dichter auf die Bühne sendet, und hat dessen Ansichten zu verkünden. Keine reiche und ursprüngliche Natur, bleibt Bauernfeld fast immer an der Oberfläche der Dinge haften. Aber er ist kein Fanatiker des Gedankens; trotz seiner Vorliebe für den Liberalismus bewahrt er sich seine Unbefangenheit und übt seinen Witz mit wohlthuender Unparteilichkeit ebensosehr an dem Bourgeois als an dem Aristokraten. Dabei kommt ihm seine vortreffliche Beobachtungsgabe, sein scharfer Blick für die kleinen und kleinlichen Schwächen der Menschen zu statten. Selten verfällt er in karrikierende Persiflage, fast immer hält er sich in den Grenzen ungezwungener Natürlichkeit. Er sieht den Leuten genau auf den Mund und weiß das mit ebensoviel Sicherheit als Anmut für die Zwecke der Bühne zu verwerten. So wenig es ihm gelingt, seelische Konflikte bedeutsam zu gestalten, so glücklich und gewandt ist er in lose hingeworfenen Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens. Das ist seine eigentliche Domäne.

Ein solches Gesellschaftsbild von größtem Reiz und unübertrefflicher Frische hat er uns in dem besten seiner Werke,

Digitized by Google

in dem Schauspiele „Aus der Gesellschaft" gegeben. Das Thema der Mißheirat hat aufgehört, modern zu sein, es wird bald gänzlich veralten, aber die ungezwungene Zartheit, mit der Bauernfeld hier selbst tiefer wühlende Konflikte in den Schranken der Anmut zu halten weiß, die leichte Sicherheit in der Zeichnung der Charaktere, die feine Natürlichkeit des Dialoges, der stets unmittelbar aus der Situation hervorspringt und sich behende den unmerklichsten Windungen des Gedankens anzuschmiegen versteht, sie werden nicht aufhören, ihren Reiz zu üben. Hier ist Bauernfeld gelungen, was ihm sonst meist versagt war: künstlerische Einheit.

Ähnliche Unterschiede, um nicht zu sagen Gegensätze, wie zwischen Grillparzer und Bauernfeld finden sich auch zwischen den beiden hervorragendsten Vertretern der Wiener Volksbühne, Raimund und Nestroy.

Wie Grillparzer krankt Ferdinand Raimund an dem inneren Widerstreit zwischen Wollen und Können; nur daß bei ihm, dem ungebildeten Manne, dieser Gegensatz in noch viel schärferen Formen zum Ausdrucke kommt. Grillparzer, durch und durch Realist, erblickte sein Ideal im klassischen Drama; in seltsamer Befangenheit des Urteils war er auf seine Eigenart einerseits stolz und empfand sie anderseits als Mangel. Ähnlich denkt Raimund von seinen köstlichen Volksszenen Zeit seines Lebens gering und setzt seinen Ehrgeiz daran, mit Schiller im Jambenpathos zu wetteifern. Grillparzer kannte und verstand seine Natur, er folgte ihr, wenn auch mit innerem Unmute; Raimund besaß nicht dieses Maß von Selbsterkenntnis, er mühte sich vergeblich aber beharrlich, das Unerreichbare zu erringen, seine Natur zu verleugnen; wo diese in seinen Werken siegreich zum Durchbruche kam, geschah es gegen seinen Willen. Ausgehend von der Wiener Tradition, war sein ganzes Dichten ein fortwährender Kampf mit ihr, freilich ein vergeblicher. Raimund hat sich nie von ihr frei gemacht, er hat sie nur

Digitized by Google

veredelt. Er begann als Bearbeiter der arg verflachten Zauberposse und endigte als der Schöpfer des Volksstückes im besten Sinne. Das Motiv der Zauberkomödie hat er beibehalten: den komisch wirkenden Kontrast zwischen einer phantastischen Feenwelt und spießbürgerlicher Wirklichkeit. Daneben blieb ihm noch manches Äußerliche haften, so der burleske Witz, der keck und aufdringlich aus dem Rahmen der natürlichen Verhältnisse herausspringt. Allerdings hat er diese Unart mit dem Fortschreiten seines Könnens immer mehr abgelegt, aber ganz beseitigt hat er sie nie. Es gehört hieher, wenn Valentin, der Tischler, sein Kleinstes als „das jüngste Kind seiner Laune" vorstellt, und ich begreife nicht, warum man derartige entstellende Schlacken nicht einfach ausmerzt.

Zwiefach war die Art, wie Raimund das überkommene Motiv der Zauberspiele zu heben suchte. Zunächst galt seine Sorgfalt und Liebe der Feenwelt. Hier setzt er mit seinem falschen Pathos ein, hier sucht er seinem Ideale nah und näher zu kommen. Von den pudelnärrischen Geisterfürsten und der Altweiberkomik der bösen Feen wendet er sich sehr bald ab; er sucht die Gestalten der Überwelt von allem Irdischen loszulösen, von allem Niedrigen zu befreien. Die gemütlichen Zauberer und lustigen Feen machen allmählich recht ernste Gesichter und beginnen eine Sprache zu reden, die von schwulstigen Bildern vollgestopft ist und einigermaßen an den Blankvers erinnert; in der Dichterphantasie Raimunds vollzieht sich ihre Läuterung, sie werden in der That zu dem, was sie bisher nur galten, zu höheren Wesen. Nur so viel Menschliches läßt ihnen Raimund, daß die Verknüpfung mit der Erdenwelt möglich erscheint. Diesen höheren Wesen vertraut der Dichter sein Liebstes, Heiligstes an, seine Idee, durch die er einen festen Plan zu bringen sucht in das tolle Durcheinander, das vor ihm in der Märchenkomödie herrschte. Als Repräsentanten dieser höheren Idee haben sie bedeutsam in die Geschicke der

Digitized by Google

Menschen einzugreifen. Aus drolligen Karikaturen, burlesken Zerrbildern sind sie anspruchsvolle Allegorien geworden, immerhin ein Fortschritt, wenn man bedenkt, daß damit der Zusammenhang zwischen Geister- und Erdenwelt über die Sphäre des flachen Spasses hinaufgerückt wurde.

Die Beziehungen zwischen beiden Welten wurden ernstere, bedeutsamere, und derselben Läuterung, die Raimund seinen Feen und Geistern angedeihen ließ, unterzog er auch seine Menschen. Der ursprünglich rein komische Gegensatz zwischen der ungebundenen Phantastik des Märchenhaften und den engen Verhältnissen der Wirklichkeit ging so allmählich in lauteren Humor über. Die alte Zauberposse hatte es keineswegs an gelegentlich recht gelungenen Momentbildern von treffender Charakteristik fehlen lassen; da und dort im Vorübereilen griff sie geschwind ein Stückchen drolliger Wirklichkeit auf. Aber es fehlte der Zusammenhang; die einzelnen, glücklich erlauschten Züge gaben kein Bild. Hier griff nun Raimund ein; an Stelle der Situationsmalerei setzte er Charakterdarstellungen und fand so die nötige Einheit.

Es war freilich ein seltsamer Weg, der ihn dazu führte. Denn nach seiner ursprünglichen Absicht sollte, wie schon gesagt, die Einheit seiner Stücke in der Idee liegen, als deren Vertreter er die überirdischen Wesen zeichnete. Je nachdrücklicher er aber diese seine Absicht durchführte, je mehr die Feen und Geister zu bloßen Repräsentanten einer Idee und damit zu Allegorien wurden, desto mehr mußte sich naturgemäß ihr Anteil an der eigentlichen Handlung vermindern, und das rein Menschliche, das anfänglich nur als eine um etliche Stufen niedriger laufende Begleiterscheinung des Überirdischen gedacht war, gewann immer mehr an Raum und wurde allgemach zur Hauptsache.

In dieser urwüchsigen Gabe, die Geheimnisse der Menschennatur spontan zu begreifen und mit naiver Kraft und Un-

Digitized by Google

bedenklichkeit darzustellen, berührt sich Raimund mit seinem großen Landsmanne Grillparzer. Dieser sucht seine Charaktere auf den Höhen, jener in den Niederungen der Menschheit, aber sie haben beide denselben, nie versagenden Späherblick und dieselbe plastische Art zu zeichnen. Beide schöpfen aus einem überreichen und reizbaren Gemüte. Wenn Raimund lange nicht an die durchdringende Verstandesschärfe Grillparzers hinanreicht, so ist ihm dafür in größerem Maße die Gabe des Humors verliehen. Wie Grillparzer es gelegentlich thut, so trägt Raimund immer seine realistische Menschenschilderung auf einer phantastischen Grundlage auf; aber jener verstand es, Märchen- und Erdenwelt zu künstlerischer Einheit zu verschmelzen, bei diesem wird die Kluft nie völlig überbrückt, und in seinen besten Werken ragt das Märchenhafte wie etwas halb Überflüssiges in die Handlung hinein. An Bildung, Geschmack, an Universalität und Größe der Auffassung ist Grillparzer seinem Landsmann unendlich überlegen, aber an Kühnheit des dichterischen Wagens steht der Volksdichter hinter ihm nicht allzuweit zurück. Wer den Rappelkopf gezeichnet, die Szenen in der Tischlerwerkstatt Valentins geschrieben hat, darf sich neben den Besten zeigen.

In Raimunds letzte Lebensjahre fallen die ersten bedeutenden Erfolge seines Rivalen Nestroy. Raimund konnte das rasch erblühende Glück seines Nebenbuhlers nicht verwinden; er empfand es als eine ungerechte Demütigung, ja als eine Vernichtung seines eigenen künstlerischen Strebens.

In der That stellt sich Nestroy selbst mit verwegenem Spotte in direkten Gegensatz zu Raimund. Seine Posse „Der böse Geist Lumpacivagabundus" ist nichts anderes als eine übermütige Absage, die er an die Adresse dieses Dichters richtet. Weitaus nüchterner veranlagt als Raimund, fand er dessen sentimentale Geisterwelt abgeschmackt und wandte die Fülle seines kaustischen Witzes daran, sie der allgemeinen Lächerlich-

Digitized by Google

keit preiszugeben. Es waren also vor allem die Versuche Raimunds, die Traditionen des Wiener Zauberstückes zu veredeln, die seine Gegnerschaft herausforderten. Man würde irren, wenn man aus diesem Umstande folgern wollte, Nestroy habe sich damit von der Wiener Tradition als solcher entfernt. Im Gegenteile, er nimmt sie gleichsam gegen Raimund, den Läuterer und Verbesserer, in Schutz. Er ist darin in gewissem Sinne reaktionär. Er bespöttelt die ideale Feenwelt Raimunds, indem er sie in jene Sphäre drolligen Blödsinns zurückführt, aus welcher sie Raimund zu erlösen unternommen hatte. Aber es ist doch nicht mehr die alte Zauberkomödie. Indem Nestroy sie wieder ins Leben rief, hat er ihr den Geist der Satire eingehaucht und sie damit gründlich verändert. Auch das alte Feenstück hatte manchen Zug von gelungener Karikatur aufgewiesen, wie es denn überhaupt Ansätze zu allem Möglichen und Unmöglichen zeigte. Nestroy griff das mit Entschiedenheit auf und bildete die Karikatur konsequent aus, unter seinen Händen wurde sie zu einer selbständigen dramatischen Form; Parodie und Travestie, ihre wichtigsten Darstellungsmittel, beherrschte er mit größter Geschicklichkeit.

Unter der parodistischen Behandlung der Geisterwelt, die im Grunde nur die sentimental hochfliegenden Absichten Raimunds treffen sollte, litt aber bald das Märchenhafte selbst; seine Daseinsfähigkeit wurde durch den ausschließlich satirischen Zweck, dem es zu dienen hatte, arg untergraben. Die Feen und Geister kamen allgemach in Verruf und mußten sich endlich ganz von der Bühne zurückziehen. Die Angriffe Nestroys hatten tiefer greifende Erfolge gehabt, als es seine ursprüngliche Absicht war, und er selbst mußte dem gänzlich geänderten Geschmacke Rechnung tragen. Von dem Fabelgeschlechte nahm er ein für allemal Abschied und suchte fortan seine dramatischen Stoffe in der Wirklichkeit. Aber seine Parodien auf Raimund

Digitized by Google

waren für seine ganze Richtung entscheidend geblieben; dem Darstellungsmittel, das er in ihnen verwendet hatte, der Karikatur, blieb er Zeit seines Lebens treu. Die einmal gefundene und mit Glück verwendete Formel war erstarrt. So macht Nestroy niemals den Versuch, wirkliche Menschen zu zeichnen, seine eigentliche Kunst ist es, lustige Zerrbilder zu entwerfen. Das schließt aber eine gewisse Realistik keineswegs aus. Karikatur ist ja bewußtes Verzeichnen; unter dem Zerrbild schimmern die Wirklichkeitslinien überall durch. Ist dies nicht der Fall, so bekommt die Karikatur den gefährlichen Anstrich des Unfreiwilligen, sie wirkt nicht mehr drastisch-komisch, sondern verfällt der Lächerlichkeit, eine Gefahr, der Nestroy stets mit glücklichem Geschicke auszuweichen verstand.

In seiner parodistischen Art, komische Situationen mit den stärksten Mitteln bis zur äußersten Grenze der Übertreibung zu steigern, die dem Leben entnommenen Charaktere mit keckem Behagen ins Absurde zu verdrehen und der derbsten Wirklichkeit eine faunisch grinsende Fratze vorzuhängen, gemahnt Nestroy oft und oft an die Hanswurstposse von ehedem, die offiziell freilich seit geraumer Zeit verbannt war, aber unter allerlei Verkleidungen sich immer wieder einschlich. Er hat ihr neues Leben zugeführt und sie den Verhältnissen seiner Zeit angepaßt. Ihren eng begrenzten Vorrat an Situationskomik hat er durch glückliche Erfindungen wesentlich bereichert, ihre althergebrachten Typen aufgefrischt, vermehrt oder durch neue ersetzt, indem er — kühn genug — in das Leben griff, ihre lärmende Lustigkeit zur Schärfe der Satire gewandelt.

Eine tiefe Natur ist er so wenig wie Bauernfeld. Wie diesen interessieren auch ihn die äußerlichen Beziehungen der Menschen mehr als ihre innerlichen; auch sein Spott gilt vorwiegend sozialen Schwächen und Gebrechen, weit weniger rein menschlichen. Das politische Streben seiner Zeit findet deutlichen Widerhall in seinen Werken, er ist ein revolutionärer

Digitized by Google

Kopf wie Bauernfeld. Aber während dieser der Dichter des Bourgeois ist, wurzelt Nestroy mit seiner ganzen Richtung im Kleinbürgertum. Er ist noch viel kecker und verwegener als der Bourgeoisdichter, dessen Spott immer etwas von der heimlichen Finte des geschickten Fechters an sich hat, seine Satire ist — zumeist wenigstens — offen und geradezu: das macht, die derbe Karikatur schien der hochwohlweisen Zensurbehörde weniger gefährlich, als ein Gemälde der Wirklichkeit, und durfte darum eher passieren. Trotzdem war auch Nestroy oft genug gezwungen, Schleichwege zu gehen, und in der Fertigkeit, durch sarkastische Anspielungen auf Ereignisse des Tages gleichsam neben dem Wege komischen Wirkungen nachzujagen, berührt er sich mit Bauernfeld. Er ist darin nur noch viel konsequenter; was bei Bauernfeld Gewohnheit ist, das erscheint bei Nestroy als bewußter Stil. Das komische Extempore, das sich mutwillig über die natürliche Situation hinwegsetzt, ist ja ein besonders beliebtes Darstellungsmittel der Karikatur. Es war eine der Hauptwaffen Hanswursts. Bauernfeld hat es, wie wir sahen, litterarisch zu machen gewußt, indem er es mit sorgsamem Bedacht so unauffällig als möglich in den Dialog mit einwob. Auch Nestroy hat dies gethan, aber nicht mit so feiner Vorsicht wie Bauernfeld. Doch daneben kehrt er, der Dichter und Schauspieler zugleich war, zu dem alten, frei im Augenblicke der Darstellung erfundenen, textlich nicht festgelegten Extempore der Hanswurstbühne zurück, ein Zug, der mir für seine Eigenart sehr charakteristisch zu sein scheint.

Nestroy steht auf demselben Boden wie Ferdinand Raimund, auf dem Boden der Wiener Tradition. Im Anfange seiner litterarischen Laufbahn schien er sie allerdings zu bekämpfen, er wollte aber gleich Raimund nichts anderes als die alten, veralteten Formen mit neuem Gehalte füllen. Beide suchten sich in ihrer Art realistischer Darstellung so viel als möglich zu nähern, beide suchten sie die gedankenlose Spaß-

Digitized by Google

haftigkeit der Wiener Posse durch etwas Besseres zu ersetzen. Aber in der Art, wie sie diesem Ziele zustrebten, waren sie grundverschieden. Raimund, der Mann mit dem tiefen, kindlichen Gemüte, durchtränkte die Form mit seinem Herzblut, er läuterte den Spaß zum Humor; Nestroy, der nüchterne, praktische Verstandesmensch, übte seine beißende Kritik an der Form und wandelte den Spaß zur Satire.

Digitized by Google

Erster Abschnitt.

Epigonen.

I.

Franz Nissel.

Unter Fachleuten so gut wie in jenen Kreisen der Laienwelt, die in litterarischen Dingen mitzusprechen lieben, gilt es so ziemlich für ausgemacht, daß unter allen österreichischen Dichtern, die nach Grillparzer das sogenannte höhere Drama pflegten, Franz Nissel die bedeutendste und edelste Erscheinung sei. Daß er so wenig Erfolge aufzuweisen hatte und, kaum ein paar Jahre tot, auch schon völlig vergessen ist, ficht nicht an. Man schiebt dies mit bedauerndem Achselzucken auf die Ungunst der Zeiten und glaubt damit eine genügende Erklärung vorgebracht zu haben. Daß Nissel selbst so dachte, daß seine autobiographischen Skizzen, seine Briefe eine fortlaufende Reihe von bitteren Klagen über ungerechte Zurücksetzungen, über widrige Verhältnisse, Mangel an gutem Willen der Theaterleiter, Verständnislosigkeit des Publikums sind, wer wollte ihm das verdenken?

Aber wer Nissels dichterische Persönlichkeit wirklich verstehen will, der kann sich mit solchen leicht erhobenen Anklagen nicht bescheiden. Daß Nissel nicht mit dem ersten dramatischen

Digitized by Google

Entwurfe die Bühnen eroberte, darf doch nicht verwundern. Wie schwer haben andere ringen müssen; man denke nur an Anzengruber. Nissel war weit günstiger daran. Früher als anderen Dichtern gelang es ihm, ein Werk zur Aufführung zu bringen. Nachdem das bereits angenommene Stück „Ein Narr" von der Zensur verboten worden war, gelangte am 2. Oktober 1852, das Volksstück „Das Beispiel" — eine gemeinsam mit Schlesinger ausgeführte Arbeit — im Theater a. d. Wien zur Darstellung. Nissel war damals 21 Jahre alt. Im Jahre 1856, also mit 25 Jahren, hielt er seinen Einzug ins Burgtheater mit einem selbständigen Stücke „Der Wohlthäter". Von da ab machten die Bühnen immer wieder Versuche mit Aufführungen Nissel'scher Stücke, und immer wiederholte sich dieselbe Erscheinung: die Dramen werden mit großem Beifall aufgenommen, verschwinden aber sehr rasch vom Repertoire. Einzig und allein das Volksstück „Die Zauberin am Stein" errang einen nachhaltigen Erfolg. Die Teilnahmslosigkeit liegt also mehr auf Seite des Publikums, als auf jener der Theaterleiter. Ich meine, das gibt zu denken. Auch kann ich die Klagen Nissels nicht als gerechtfertigt ansehen, als hätten ihn die trostlosen politischen Verhältnisse in Österreich verhindert, sein Talent nach Gebühr geltend zu machen. Mit denselben Verhältnissen hatten doch auch andere dramatische Autoren zu rechnen, sie sind aber doch durchgedrungen. Wenn dies Nissel nicht gelang, so möchte ich die Erklärung hiefür doch — in der Hauptsache wenigstens — in seiner eigentümlichen Veranlagung, in seinen dichterischen Schöpfungen selbst suchen.

Wie selten ein anderer Dichter war Nissel durch die Zufälle des Lebens in die Lage versetzt, von früh auf das Handwerk des Dramatikers zu lernen, Sinn und Verständnis für theatralische Wirkung zu wecken und zu schärfen. Als Sohn eines Schauspielers geboren, war er von Kindesbeinen

Digitized by Google

an gleichsam mit der Bühne verwachsen. Er erzählt selbst, wie er als Knabe schon, als seine Eltern zu Linz in Engagement standen, allabendlich das Theater besuchte und oft auch bei Proben zugegen war — gewiß keine schlechte Schule für ein zur Bühne drängendes, dichterisches Talent. Damals richtete er auch in kindlichem Nachahmungstriebe mit etlichen Kameraden in einem Gartenhause eine eigene Bühne auf. Bei diesen Vorstellungen wirkte er als Regisseur und als Dichter; er fügte also zum Lernen gleich die praktische Erprobung des Gelernten.

Als seine Eltern nach Lemberg an das Scarbeck'sche Theater berufen wurden, änderte sich allerdings manches. Dem jungen Nissel wurde hier nicht mehr wie in Linz freier Eintritt „aufs Gesicht" gewährt, und auf die Bühne durfte er schon gar nicht. Damit war ihm der Theaterbesuch allerdings einigermaßen erschwert. Aber bis in sein reifes Mannesalter ist Nissel durch seine Familienangehörigen — zuletzt durch seine Frau — in unaufhörlicher, reger Verbindung mit dem praktischen Theaterleben geblieben. Welche Fülle von Bühnenkenntnis war da für denjenigen zu holen, der den richtigen Blick dafür hatte! Es will mir aber scheinen, daß es gerade der Mangel an dem intimen Verständnis für die notwendigen Bedingungen der Bühnenwirksamkeit war, der Nissel um den Erfolg seines dichterischen Strebens brachte.

Ungemein bezeichnend scheinen mir in dieser Richtung einige Bemerkungen in seiner Selbstbiographie. So erzählt er von seinen dichterisch-dramaturgischen Versuchen während seines Linzer Aufenthaltes und fährt dann fort: „Da ich erst im fünfzehnten Lebensjahre stand, als ich diese Stücke schrieb, so waren sie ja auch selbstverständlich noch unreife und schon in der Form unvollkommene Produkte meines allzufrühen Schaffensdranges. Eines aber muß ich bemerken: was ich von unvollkommener Form sagte, bezieht sich nicht

Digitized by Google

nur vorzugsweise, sondern fast ausschließlich auf die Sprache. Denn die Komposition, der szenische Bau waren, wie ich noch viele Jahre später sehen und beurteilen konnte, beinahe tadellos. So hatte ich mir denn die sogenannte „Bühnentechnik", mit der man so viel Wesen und — Unwesen macht, schon als Knabe ohne Studien durch fortwährende Anschauung angeeignet und haben mir auch späterhin Plan und Entwurf eines Dramas die relativ geringsten Schwierigkeiten gemacht." — Ich glaube, Nissel bestand in der Rolle eines Wunderkindes, die er sich selbst zuteilte, nicht gerade zum besten. So begabt ist keiner, daß er den szenischen Bau bereits als fünfzehnjähriger Junge im kleinen Finger hätte und fortab keinem anderen Dinge als der Ausbildung der Sprache sein Augenmerk zuwenden müßte. Aber Nissel erblickte wohl eben in der „poetischen" Sprache ein Hauptkriterium für die dichterische Bedeutung eines dramatischen Schriftstellers. Daher die kaum verborgene Geringschätzung, mit der er von der „sogenannten" Bühnentechnik, von dem lieben, unentbehrlichen Handwerk spricht — eine Geringschätzung, die sonst bei Dilettanten typisch und für sie charakteristisch ist.

Die angeführte Stelle kommt übrigens erst in die rechte Beleuchtung, wenn man sie mit jener anderen aus Nissels Tagebuch vergleicht, wo er von seinen Arbeiten an dem Trauerspiel „Ein Narr" berichtet. „Während dieser Arbeiten", sagt er, „stiegen häufige Zweifel über deren Wirksamkeit in mir auf. Wenngleich die Idee des Werkes eine große, erhabene war, so durfte ich sie doch nicht in ihrer ganzen Größe und Bedeutung hervortreten lassen. Das viele poetische Beiwerk und das Streben, den Bühneneffekt zu forcieren, ward mir zum Ekel, allein ich übertäubte denselben mit der Stimme der Notwendigkeit und arbeitete rastlos fort in dieser Übertäubung. Dieser Zwang,

Digitized by Google

den ich mir anthun mußte, er war das größte Opfer, das ich bis dahin noch je meinem Berufe gebracht.“ Nissel gebraucht dann noch das bezeichnende Wort, er habe sich bei dieser Arbeit wie in einer Zwangsjacke gefühlt. So schwer, mit so heftigem Widerwillen ertrug er es, den Erfordernissen der Bühne gerecht zu werden. Denn was er „den Bühneneffekt forcieren“ nennt, das heißt im Grunde nichts anderes, als bühnengerecht schreiben. Jemand, der von Hause aus wahrhaft dramatisch denkt, hat es aber nicht nötig, den Bühneneffekt zu forcieren; Dichtung und Berechnung der Bühnenwirksamkeit werden sich bei ihm in Eins verschmelzen, ohne jeden Zwang, ohne jedes äußerliche Forcieren. Aber Nissel empfindet es als ein schweres Opfer, daß er, der für die Bühne schreibt, auch ihre Mittel in Rücksicht ziehen muß. Er fühlt sich durch den Gedanken an die Aufführung gehemmt, in seinen höchsten Absichten gehindert, er steht der Bühne fremd, ja mit Widerwillen gegenüber.

Was er als seine Aufgabe, als die Aufgabe des Dramatikers überhaupt betrachtet, auch das hat er in den beiden Tagebuchstellen, die ich citierte, ziemlich klar ausgesprochen. Er will eine große, erhabene Idee zum Ausdrucke bringen. Das ist ihm die Hauptsache; für das wesentliche Ausdrucksmittel hält er aber eine schöne, durchgebildete Sprache, der er eine gewisse selbständige Bedeutung beimißt. In dieser Auffassung folgt er seinem großen Vorbilde Schiller. Wie diesen reizt ihn ein gewaltiger Gedanke, nicht ein bedeutsames Menschenschicksal als solches, zum dichterischen Schaffen; wie dieser erblickt er das einzige Mittel, zur Höhe der Kunst emporzusteigen, in dem Aufgeben individuell charakteristischer Zeichnung und in dem nachdrücklichen Ausmalen typischer Züge. Gleich Schiller hofft er, damit über die banale Wirklichkeit des Tages sich zu erheben.

Aber seltsamerweise blieb er sich darin nicht treu. In

Digitized by Google

einigen seiner Stücke nähert er sich vielmehr der realistischen Art Grillparzers, und wenn er auch darin von seiner Vorliebe für die „große, erhabene Idee" nicht abläßt, so hält er sich doch in der Ausführung im großen und ganzen innerhalb der Grenzen lebensvoller Natürlichkeit. So viel ich sehe, liegt diesen Versuchen nicht eine bewußte Änderung der Kunstanschauung zu Grunde, sie lassen sich nur durch den Zwang der betreffenden Stoffe und die künstlerische Unselbständigkeit Nissels erklären. „Es ist ein eigen Ding mit dem Glauben und den Grundanschauungen der Menschen" sagt er selbst einmal. „Wie immer sie auch aus Erziehung und Lehre hervorgehen mögen, sie werden im Durchschnitt . . . . . auch bei den Weisesten, Edelsten und Stärksten von ihren Erlebnissen und Erfahrungen beeinflußt, verändert, oft gänzlich umgewandelt." Er redet hier freilich hauptsächlich von religiösen Überzeugungen, aber die Wichtigkeit, die er den äußeren Einflüssen einräumt, seine Meinung, sie könnten die völlige Verwandlung des geistigen Ichs eines Menschen bewirken, spricht nicht eben für eine große Stärke und besondere Selbständigkeit seiner Natur. Zag und unselbständig wie als Mensch ist er auch als Dichter. Er ist ein Epigone durch und durch mit allen Schwächen und Gebrechen des Nachfahren. Mit redlichem Willen wandelt er in den Fußstapfen des großen Vorgängers, aber gelegentlich verläßt er die Spur, dort, wo die Spuren eines anderen Großen kreuzen, und er geht dann eine Zeitlang einen Weg, den er gar nicht einschlagen wollte, bis er endlich wieder in die anfänglich verfolgte Richtung zurückfindet. In diesem schwankenden, innerlich haltlosen Epigonentum Nissels erblicke ich die Ursache seiner geringen Erfolge. Er war ein Mensch von schönen Gaben, aber kein eigener, kein selbständiger Mann, und darum konnte er nicht durchdringen.

Ich weiß, wenn ich so hart urteile, werde ich manchem unbillig erscheinen, zumal das Mißgeschick des vor kurzem heim-

Digitized by Google

gegangenen Dichters das Mitleid aller erweckte. Aber in der Kunst und in der Wissenschaft hat der schöne Spruch „de mortuis nil nisi bene“ leider keine Geltung, und wenn es mir auch nicht leicht fällt, einem Toten gegenüber gleichsam den Ankläger zu spielen, wenn es mir doppelt schwer fällt, dies zu thun, weil der Mann, den ich bekämpfe, durch seine Begabung und sein reines, edles Streben Anspruch auf Verehrung erworben hat, so kann ich mich durch diese Rücksichten doch nicht behindern lassen. Nissel repräsentiert mir deutlicher als ein anderer die Schädlichkeit einer gewissen Kunstrichtung; gerade weil er begabt war, ohne freilich die versöhnende Kraft des Genies zu besitzen, treten seine Fehler desto merklicher hervor, und darum will ich eingehend und unumwunden von ihm reden. Ich verschließe mich, wie gesagt, keineswegs seinen Vorzügen, ich beklage den vom Unglück verfolgten Menschen und schätze den Dichter, der seine Kunst über alle Anfechtungen hinaus rein erhalten hat. Dies will ich nur vorweg bekennen, dies möge denn auch manches herbe Wort entschuldigen, das ich vielleicht noch zu sagen habe.

Nissel selbst hält für sein reinstes, bedeutendstes Werk das Trauerspiel „Agnes von Meran“, wie mich dünkt, mit Unrecht, obwohl es ihm die höchste Ehrung, den Schillerpreis, eingetragen hat. Ich möchte wenigstens „Heinrich der Löwe“ und „Ein Nachtlager Corvins“ höher stellen. Aber des Dichters Urteil war offenbar beeinflußt von seiner Vorliebe für das streng idealistische Drama, und unter seinen Werken dieser Richtung ist „Agnes von Meran“ allerdings das am besten gelungene. Trotzdem will ich nicht diese Tragödie zunächst besprechen, sondern die weit früher entstandene „Perseus von Makedonien“. Hier hat sich mir am klarsten gewiesen, bis zu welchen Ungeheuerlichkeiten das Bestreben, eine allgemeine Idee an typischen Figuren zu erläutern, unter Umständen führen kann.

Digitized by Google

Auch „Perseus" ist nämlich aus einer „Idee" hervorgegangen. Nissel bezeichnet sie selbst mit den Worten „Warnung vor dem Schreckensystem". Das Schreckensystem war ja damals, als der erste Entwurf dieser Tragödie entstand, in Österreich an der Tagesordnung, und Nissel fühlte mit Abscheu und Schaudern dessen verderbliche Wirkungen. Er war wie Bauernfeld ein liberaler Kopf, und die Begeisterung, mit der er an der freiheitlichen Bewegung hing, spiegelt sich in vielen seiner Werke. Zu „Perseus" hat sie mindestens den Anstoß gegeben. Der Dichter wollte darin zeigen, daß Gewalt immer verwerflich sei, auch wenn sie Rechtes und Gutes ins Werk setzen wolle; nach seiner Absicht besteht der tragische Irrtum, oder wenn man will, die tragische Schuld Perseus' darin, daß er seine edlen und großen Absichten in grausamer, tyrannischer Weise, rücksichtslos von Unthat zu Unthat schreitend, zu verwirklichen sucht, da er unfähig ist, sein gewaltiges Werk auf der Liebe und Begeisterung des Volkes zu erbauen; eben dadurch aber zerstört er selbst seine Pläne.

Es scheint mir geboten, mit einigen Worten ins Gedächtnis zu rufen, was die Geschichte von den Ereignissen erzählt, die den Stoff zu dem Nissel'schen Trauerspiele gegeben. Denn, wenn der Dichter auch mit den geschichtlichen Thatsachen nach seinem Belieben schalten darf, so ist es doch nicht ohne Belang, zu sehen, welcher Art die Veränderungen sind, die er vornahm.

König Philipp von Makedonien, der sich von Rom gedemütigt fühlte, betrieb seit Jahren eifrige Rüstungen, und schon im Jahre 183 v. Chr. schien der Krieg unausbleiblich. Da mußte auf Philipps Geheiß dessen jüngerer Sohn Demetrius einen Ausgleich herbeiführen. Der Prinz hatte etliche Jahre als Geisel in Rom geweilt und von dort, wo er sehr beliebt war, eine schwärmerische Verehrung für das große Römervolk heimgebracht. Im Senate war es namentlich Flaminius, der

Digitized by Google

zur Nachgiebigkeit riet. Man wollte in Makedonien eine römische Partei bilden, um den Plänen Philipps wirksam zu begegnen. Als Haupt dieser Partei erkor man Demetrius; es ist nicht sicher, ob man auch daran dachte, ihn zum Könige zu machen. Jedesfalls gab man Philipp mit absichtlicher Deutlichkeit zu verstehen, daß man ihm nur um des Sohnes willen verzeihe. Infolgedessen entstanden Zwistigkeiten im makedonischen Königshause. Besonders Perseus wurde seinem Bruder gram. Von Philipp zwar zur Thronfolge bestimmt, aber ein Kind aus ungleicher Ehe, fürchtete er in Demetrius einen gefährlichen Nebenbuhler und ging darauf aus, ihn zu verderben. Demetrius scheint übrigens keineswegs geneigt gewesen zu sein, sich zum Werkzeuge der von Rom aus gesponnenen Intriguen herzugeben. Aber er konnte den Verdacht nicht abschütteln und entschloß sich so zur Flucht nach Italien. Das gab den Verleumdungen des Perseus erwünschten Untergrund, er brachte auch, um völlig des Erfolges sicher zu sein, einen unterschobenen Brief des Flaminius an den Demetrius vor, und so ließ Philipp sich zu dem Befehle verleiten, seinen jüngeren Sohn aus dem Leben zu schaffen. Zu spät erfuhr er, daß er von Perseus hintergangen worden sei; er wollte den ruchlosen Brudermörder strafen und von der Thronfolge ausschließen, aber der Tod ereilte ihn zu Demetrias im Jahre 179 v. Chr., bevor er seine Absicht hatte verwirklichen können.

Soweit hat sich Nissel nicht allzusehr von den geschichtlichen Thatsachen entfernt. Aber das Hauptmotiv hat er gründlich geändert. Der geschichtliche Perseus beseitigt seinen Bruder aus gemeinem Egoismus, weil er dessen Nebenbuhlerschaft fürchtet; der Perseus Nissels handelt aus edelster Vaterlandsliebe: Demetrius, der Römling, ist in seinen Augen eine Gefahr für die Selbständigkeit und Freiheit des Vaterlandes. Im übrigen hat Nissel den Römerhaß Philipps stärker betont; Demetrius vermittelt ohne dessen Wissen mit Rom, während

Digitized by Google

der geschichtliche Philipp seinem Sohne ausdrücklich den Auftrag dazu gab. Diese Änderung hat noch eine andere zur Folge: nach der Dichtung weilt Demetrius, während er seinen Vater verteidigt, noch in Rom; in Wirklichkeit war er damals schon wieder in der Heimat. Nissel fand es ferner für nötig, die Begeisterung der Makedonier für Demetrius stark zu übertreiben; das mußt' er thun, um die Handlungsweise seines Helden zu rechtfertigen. Wohl aus demselben Grunde stellte er die Sache so dar, als ob ein großer Teil des makedonischen Volkes den Römern angehangen hätte, während in der That die weit überwiegende Mehrzahl mit größter Loyalität ihrem Königshaus ergeben war. Nicht so verständlich ist eine andere Änderung: der Demetrius der Dichtung wird aus dem Kerker, in den er auf Befehl seines Vaters geworfen wurde, von seinen römisch gesinnten Freunden befreit. Da man ihm aber die Krone Makedoniens anbietet, kehrt er freiwillig in das Gefängnis zurück. Der Demetrius der Geschichte handelte vernünftiger: er versuchte sein Heil in der Flucht. Dagegen begreift man es, daß Nissel das Bedürfnis hatte, Demetrius' Vorliebe für die Römer dem Publikum gleichsam ad oculos zu demonstrieren. Den heimkehrenden Prinzen begleiten Posthumius, gewissermaßen ein Abgesandter Roms, und dessen Schwester Aurelia. Das Mädchen hat Demetrius — einer Weisung des Senates folgend — an sich gelockt; es war die Liebe, die den verblendeten Jüngling zum Römling machte. Nissel versprach sich von der Einführung dieser Personen offenbar gewichtige Vorteile. In der That ist damit ein unmittelbares Aufeinanderprallen der römischen und makedonischen Partei bewirkt; auch kann der Dichter Demetrius so besser gegen Perseus ausspielen lassen. Die Hauptsache aber war ihm folgendes: kaum daß Perseus Aurelien erblickt, verliebt er sich in sie, und auch in ihr keimt eine rasche Neigung zu dem Bruder ihres Bräutigams auf. Trotzdem denkt Perseus

Digitized by Google

keinen Augenblick daran, das geliebte Weib sein eigen zu nennen. Der Dichter glaubte damit recht deutlich an einem kräftigen Beispiele zu zeigen, daß dem Entschlusse seines Helden, den Bruder ermorden zu lassen, nicht im entferntesten egoistische Motive zu Grunde lägen. Freilich, gerade das ist ihm nicht gelungen.

Was nun den Charakter des Perseus betrifft, so hat Nissel auch dafür einige Züge der Geschichte entnommen. So wird erzählt, Perseus habe — im Gegensatze zu seinem Vater — niemals Lust am Wein und an Weibern gehabt. Er war stetig und beharrlich. Ein Kind des Lagers, war er in allen Leibesübungen wohl erfahren, gewohnt zu befehlen, herrisch und unbedenklich in der Wahl seiner Mittel; er war seiner tyrannischen Grausamkeit wegen gefürchtet. Das alles ist geschichtlich verbürgt, Nissel schiebt nur der Tyrannei seines Helden ein ethisches Motiv unter. Begreiflich ist es, daß der Dichter, der Perseus als großen Menschen hingestellt wissen will, alles verschweigt, was dem geschichtlichen Perseus an niedrigen und gemeinen Eigenschaften anhaftete. In Wirklichkeit war Perseus von kleinlichem Geiz besessen. Seiner Stetigkeit fehlte das höchste: die Entschlußkraft, und wenn die Ereignisse auf ihn eindrangen, verlor er den Kopf. Mit größter Energie und Geschicklichkeit wußte er die nationale Propaganda in Griechenland und den Nachbarstaaten anzufachen, als aber im Jahre 172 v. Chr. der Krieg thatsächlich erklärt wurde, legte er sich auf Unterhandlungen, die von vorneherein aussichtslos waren, und die Folge davon war, daß es alle seine Freunde für geraten hielten, sich nicht einzumischen.

Seine Beharrlichkeit war die eines bornierten Starrkopfes. Zweimal während des Krieges waren die römischen Heere, ungeschickt geführt, in seine Hand gegeben; er aber nützte den errungenen Vorteil nicht aus, weil er seine einmal getroffenen Dispositionen hätte ändern müssen. Als Rom im

Digitized by Google

vierten Jahre des Krieges seinen tüchtigsten Feldherrn, Ämilius Paullus, mit der Leitung der Operationen betraute, kam es rasch zur Entscheidung. In der Schlacht bei Pydna hielt sich die makedonische Phalanx heldenhaft; sie warf im ersten Ansturm den Feind, aber im Verfolgen lockerten sich ihre Glieder, die leichter beweglichen Kohorten machten Kehrt, drangen einzeln in die Phalanx ein und zersprengten sie. Die Phalangiten kämpften übrigens bis zum äußersten und ließen sich Mann für Mann niederhauen. Die makedonische Reiterei, von Perseus geführt, hätte im entscheidenden Augenblicke Rettung bringen können; aber sie sah dem Kampfe unthätig zu und wandte sich alsbald zur Flucht; Perseus selbst war einer der ersten Flüchtlinge.

So untüchtig er sich im Kampfe gezeigt hatte, so niedrig war, was er hernach that. Sein erster Gedanke war, sich und — die Kassa in Sicherheit zu bringen. Doch waren alle Wege zur Rettung verrammelt. In dieser Bedrängnis lieferte er sich mit all seinen Kindern und Schätzen auf Gnade und Ungnade aus. Es wird erzählt, daß der Kleinmütige bei seiner Gefangennahme wie ein Kind weinte und dadurch selbst den Siegern zum Ekel ward. Wenige Jahre darauf starb er als Staatsgefangener in dem italischen Landstädtchen Alba am Fucinersee.

Von diesen Thatsachen konnte Nissel natürlich keinen Gebrauch machen; nicht nur, daß er damit seinen Helden um alles Interesse gebracht hätte, es hätte dies auch gar nicht zur Grundidee des Dramas, zur Warnung vor dem Schreckensystem, gepaßt. Um diesen Gedanken durchzuführen, mußte Perseus, abgesehen von seiner Grausamkeit, die ihm ja auch nur als Mittel zu einem großen Zwecke dient, als lauterer und bedeutender Mann erscheinen. Denn nur dann war der Beweis gegen das Schreckensystem voll erbracht, wenn es sich zeigte, daß auch der Beste sich seiner nicht bedienen dürfe.

Digitized by Google

Darum mußte manches geändert werden. Die Erhebung Griechenlands wird bei Nissel nicht durch die Thatenlosigkeit des makedonischen Prinzen, sondern durch den alten Hader zwischen Griechen und Makedoniern vereitelt, den Perseus vergeblich — selbst mit den grausamsten Mitteln — zu beschwören sucht. Die Schlacht bei Pydna geht nicht durch Perseus' Schuld, sondern durch die eines andern verloren; Perseus thut Wunder an Tapferkeit. Erst da er alles verloren sieht, entschließt er sich zur Flucht. Noch erwägt er verzweifelnd Mittel zur Rettung des Vaterlandes. Aber Verrat hat ihn in die Hände der Römer geliefert. Da kein Ausweg mehr übrig ist, reicht ihm Aurelia einen Dolch als erstes und letztes Zeichen ihrer Liebe. Er aber tötet sich nicht, sondern überliefert sich freiwillig den Römern: die Martern, die seiner harren, will er als Sühne hinnehmen.

Diese Änderungen erforderte der vorgefaßte Plan des Dichters. Es kann sich also nur darum handeln, zu erwägen, ob Nissel innerhalb dieser aufgezwungenen Veränderungen sich in den Schranken der Möglichkeit und Natürlichkeit gehalten habe oder nicht. Denn wenn die Umformung der gegebenen Thatsachen auch in allen Stücken dem Grundgedanken des Dramas gemäß ist, so beweist dies noch gar nichts für den Wert der Dichtung; entscheidend ist nur, ob die Veränderungen an sich glaublich und ob sie untereinander logisch verknüpft sind. Das scheint mir jedoch keineswegs der Fall zu sein.

Wie hat der Dichter die Gestalt Aureliens, seine frei erfundene Schöpfung, aufgefaßt? Sie ist ihm Römerin durch und durch; die Größe Roms ist der Inhalt ihres Lebens, ihr Traum im Schlafen und im Wachen, der Glaube, der sie allein beseligt. Und dieses Weib, so durchdrungen von der Größe ihres Vaterlandes, bequemt sich — eben um Rom zu dienen und auf das ausdrückliche Geheiß des Senates — dazu, Demetrius gegenüber die Rolle einer kokett-verführerischen

Digitized by Google

Dirne zu spielen. Freilich, da die Liebe zu Perseus in ihr aufkeimt, wird sie einen Augenblick ihrer Rolle überdrüssig, aber nicht, weil sie die Erniedrigung empfindet, sondern weil sie in ihrer Neigung behindert ist. Übrigens gelingt es ihrem Bruder Posthumius sehr leicht, ihren Widerstand zu brechen, und seinem Hinweis auf den Willen des römischen Senates:

> Zu großen Dingen hat er Dich erwählt,
> Und würdig zeigtest Du Dich Deiner Sendung.
> Mit zarten Banden hast Du so
> Des Jünglings Herz umstrickt, daß jede Kraft
> Darin erstarb, als jene, Dich zu lieben.
> Bewundernd sah ich Deine Kunst . . . . .

hat sie nur ein Bedenken entgegenzustellen: die cynische Erwägung, daß die Koketterie jetzt, da Demetrius ohnedies für Rom schwärme, nicht mehr nötig sei. Sie bedauert übrigens auch, daß ihr die Kunst, den makedonischen Prinzen zu bethören, gar zu leicht geworden sei, gleichsam, als habe ihr großes Werk dadurch an Wert verloren. Im Hinblick auf die „große Zukunft", die ihrer, wie Posthumius sagt, noch harrt, entschließt sie sich sofort, ihr niedriges Spiel unverdrossen weiter zu spielen.

Nissel will aber in Aurelien einen bedeutenden Charakter zeichnen, wir sollen an ihre Größe glauben; ja, wir sollen von ihrer Größe einen Schluß auf diejenige ihres Vaterlandes ziehen. Wörtliche Hindeutungen darauf finden sich in Menge, und überdies atmet das ganze Stück diese Absicht aus. Aurelia selbst wird nicht müde, auf die Erhabenheit des Römersinnes Loblieder zu singen; sie feiert nicht nur die politische, sondern auch die moralische Größe Roms. Sie müßte sich aber doch sagen, daß ein Senat, der sie selbst zur Rolle einer lügnerischen Dirne — freilich in maiorem Romae gloriam — erniedrigt, sehr weit von „Erhabenheit" und „Größe" entfernt sei. Kein Zweifel, solche Mittel sind angewendet worden, und gerade

Digitized by Google

die Römer haben sich ihrer oft bedient. Man kann derartige Intriguen begreifen, politischer Fanatismus mag sie als etwas Natürliches entschuldigen, eine ehrgeizige, intrigante Frau mag sich dazu hergeben, aber, wenn sie ein wenig Verstand besitzt, wird sie darin nicht eben, wie Aurelia, einen Zug nationaler Größe gewahren.

In Wirklichkeit dachte man über derartige Fragen zu Rom in der That weit anders. Als es im Jahre 172 v. Chr. zur offenen Kriegserklärung kam, verwickelte der römische Konsular den makedonischen König in langwierige, aber nicht ernst gemeinte Ausgleichsverhandlungen, um ihn von energischen Vorbereitungen für den Kampf abzuhalten. Dieses diplomatische Mittel steht denn doch bedeutend höher, als die schmachvolle Aufgabe, die Aurelia mit so viel patriotischer Begeisterung übernimmt. Und dennoch gab es im römischen Senat eine zahlreiche Partei — die älteren Politiker gehörten dazu —, welche die perfiden Verhandlungen mißbilligte und sie für unwürdig hielt. Sicherlich hat sich auch unter den Senatoren, welche die List des Konsulars billigten, keiner gefunden, der darin eine nationale Ruhmesthat erblickte; man ließ sie eben als vorteilhaft gelten und glaubte sie damit entschuldigt zu haben, mehr nicht. So dachte man in Rom thatsächlich über nationale Größe.

Es könnte vielleicht noch glaublich gemacht werden, daß Aurelia eine Zeitlang über das Schmachvolle ihrer Mission sich nicht recht klar wird. Aber in dem Augenblicke, als sie anfängt, Perseus zu lieben, müßten ihr die Augen aufgehen, die Liebe müßte ersetzen, was ihr an Überlegung mangelt. Sie müßte vor sich selbst schaudern. Trotzdem könnte sie vielleicht ihre Rolle weiter spielen, etwa, weil ihr kein anderer Ausweg bliebe, oder aus Trotz oder aus irgend einem anderen Grunde, aber sie müßte sich ihrer Niedrigkeit doch bewußt werden; sie könnte den Ekel an ihrem Thun möglicherweise

Digitized by Google

überwinden, aber dieser Ekel müßte wenigstens da sein, zum mindesten in irgend einem Worte sich verraten. Doch keine Spur davon. Ein flüchtiges Bedauern, daß sie ihrer Liebe nicht folgen dürfe, ist alles. Dann ist sie wieder ganz und gar „Heldenweib".

Man entgegnet vielleicht, daß Aurelia endlich doch an der Größe Roms zweifeln lernt. Ja, im fünften Akte, als sie erfährt, daß man den überwundenen Perseus mit namenloser Schmach bedecken und mit unerhörten Martern langsam zu Tode foltern will. Freilich, auch diese Absicht Roms ist nicht gerade groß, wenigstens nicht groß im Sinne Nissels, aber doch noch lange nicht so niedrig und gemein als die Intrigue, die man um Demetrius gesponnen, eine Intrigue, in der ihr selbst, Aurelien, der schimpflichste Teil zugewiesen war. Man sollte nun glauben, die eigene Erniedrigung müßte doch eher fühlbar sein als alles andere, zumal für ein Weib, das liebt. An sich selbst aber wird Aurelia keinen Augenblick irre, nur an der Größe Roms. Doch auch dieser Zweifel kommt sehr spät, jedesfalls zu spät, um uns das Nissel'sche Heldenweib noch glaublich zu machen.

Perseus ist das Widerspiel Aureliens. Er repräsentiert gleichsam die Größe außerhalb Roms. Römerhaß, entsprungen aus Vaterlandsliebe, ist die Triebkraft aller seiner Handlungen. Diesem Römerhaße opfert er seinen geliebten Bruder hin. Unter welchen Umständen?

Der unheimliche Gedanke des Brudermordes keimt in Perseus während eines Gespräches mit Aurelien auf (I. 6). Es ist dies die erste Unterredung unter vier Augen, welche die beiden haben. Aurelia war eben erst mit Posthumius und Demetrius in Pydna angekommen, und sie hatten sich bisher nur vor Zeugen gesprochen; allerdings hatten sie sofort aufeinander lebhaften Eindruck gemacht. Da von der erwähnten Szene das ganze übrige Stück abhängt, insoferne, als hier

Digitized by Google

zuerst Perseus' Wille in eine bestimmte Bahn geleitet wird, ist sie entscheidend, und es verlohnt wohl der Mühe, sie näher zu besehen.

Aurelia trifft den Bruder ihres Verlobten in Gedanken versunken. Sie will prüfen, ob er wirklich so heldenhaft sei, wie er ihr gleich beim ersten Anblick erschien und wie er sich mit lauten Worten rühmte. Zu diesem Zwecke geht sie rasch auf ihn zu und schleudert ihm unversehens das Wort entgegen:

Du hassest Rom! Ei, sieh Dich vor: Rom kennt
Und haßt Dich auch — drum will es Dich vernichten.

Perseus ist jedoch weder erschreckt noch überrascht. Er erwidert schlagfertig:

Ich zahle Dir zurück mit gleicher Münze.
Sag Rom, daß Perseus sein Verderben sinnt.

Aurelia meint, Perseus irre sich, wenn er meine, Rom einschüchtern zu können. Er ahne nicht, was Römersinn sei; das wolle sie selbst ihn erkennen lehren.

Perseus: Du mich — ein Weib?

Aurelia: Thor! Eine Römerin!
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — Nicht einer bin ich gleich
Von allen, die Du je im Arm gehalten.

Perseus: Kein Mädchen lag in diesen Armen je,
Weil ich das Kosen und das Tändeln hasse,
Wie die Erschlaffung.

Aurelia: Armer Königssohn!
Du, ärmer, als der Niedrigste in Rom!
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — Selbst verloren gibst Du
Des Erdenlebens schönsten Teil — die Liebe —

Digitized by Google

Und prahlst mit Kraft und gibst verloren selbst
Den besten Keim der Kraft — Begeisterung,
Wie sie die Liebe einer Heldin weckt.
Und messen willst Du Dich mit meinem Volke?
Dich wird kein Weib begeistern je zum Kampfe —
In meinem Rom wird jed' Plebejerweib
Den Zorn des Gatten gegen Dich entflammen!

Perseus (halb gefesselt, ringt sich die Worte ab):
Der Römer mag es brauchen, Perseus nicht.

Aurelia: Und jede Römerin wird fassen so
Des Gatten Hand (sie faßt die seine), so ihm ins Auge schauen
Und sprechen: Nie drück ich die Hand Dir wieder,
Wenn sie nicht kräftig schlägt im Schlachtgewühl —
Nie wag es wieder mir ins Aug zu blicken,
Hat Deines je gezuckt in der Gefahr.

Perseus: Hinweg von Dir! ich will nichts weiter hören!

Aurelia: Noch mehr vermag ein Weib aus meinem Volke!
Zum Gatten spricht sie wieder: „Bringt mir je
Ein Tag die Kunde Deiner feigen Flucht:
An diesem Tage sterben Deine Kinder!"
Und glaub, sie droht nicht bloß, sie kann auch strafen,
Ich fühl's an meines eignen Wesens Glut.
Nicht schonen würde ich des eignen Bruders,
In seine Brust ein tötend Eisen —

Perseus: Ha!
Welch grelles Licht flammt da vor mir empor!
Ein Wetterleuchten! — Götter! — ich erblinde!

Aurelia (triumphierend): Ha, schauderst Du?

Perseus: Wer sagt Dir, daß ich schaudre?

Aurelia: Ja, töten könnt ich ihn, verriet er Rom.
Doch auch das eigne Herz würd' ich durchbohren,
Verleugnete es je den Römersinn. —
Was starrst Du mich so an? Wagst Du zu zweifeln?
Du sollst es glauben — Du — vor allen Du!

Digitized by Google

Perseus: Ich aber würde dieses Herz durchbohren,
Verleugnete es je den Römerhaß.
Ungläubig schüttle nicht Dein stolzes Haupt —
Was Du an Rom bewundert, sollst Du auch,
Ich schwör's, an Perseus zitternd noch erkennen.
(Er eilt fort.)

Man muß es als einen feinen Zug der Dichtung gelten lassen, daß ein absichtslos hingeworfenes Wort Aureliens in Perseus' Seele zündet und in ihm plötzlich mit dämonischer Gewalt den Mordgedanken wachruft. Ein feiner Zug, wie gesagt, nur müßte Perseus durch alle Umstände schon so erregt sein, er müßte innerlich schon so durchdrungen sein von der Gefahr, welche Demetrius dem Vaterlande bedeutet, daß jeder Hauch genügte, um das Gräßliche ihm als notwendig oder doch erwägenswert erscheinen zu lassen. Ist dies hier der Fall? Kann es hier der Fall sein?

Demetrius ist eben erst aus Rom zurückgekommen; seit seiner Ankunft sind, wenn man die Zeitrechnung des Dramas noch so liberal auffaßt, kaum etliche Stunden vergangen. Perseus und Philippus glaubten, Demetrius habe in Rom als Dulder gelebt und werde frei aufatmen, wenn er den Boden der Heimat wieder betrete. Er aber hat sich in Rom sehr wohl befunden, er hat die Feinde Makedoniens lieben und verehren gelernt, und nur in der Freundschaft mit Rom erblickt er für sein Vaterland eine gedeihliche Zukunft. Naturgemäß muß Perseus von dieser unerwarteten Wendung überrascht sein; Zorn, Bestürzung mögen sich in dieses Gefühl mischen, aber die Überraschung als solche wird wohl den Grundton seiner Empfindungen abgeben. Man muß sich dabei vor Augen halten, daß, wie zu öfteren Malen auf das nachdrücklichste betont wird, Perseus mit geradezu schwärmerischer Liebe an seinem Bruder hängt. Es ist natürlich, daß es ihn drängt, sich je eher je lieber mit ihm auszusprechen. Das thut er denn auch, und es ist vom Dichter sehr hübsch

Digitized by Google

ersonnen, daß er ihn im Tone bittersten Vorwurfs von dem heißen Schmerze, den herben Qualen sprechen läßt, die er erduldet, weil er — in thörichtem Glauben — den geliebten Bruder „hinwelken sah in dumpfer Kerkernacht". Er empfindet eben den Gram, den er nutzlos gelitten, wie einen Verrat an seiner Bruderliebe, und wenn Demetrius lächelnd meint, es zeige sich nun zum Glücke, wie eitel jede Angst gewesen, so hat Perseus in seiner Weise vollkommen recht, ihm zu erwidern:

Das lügst Du! nicht, nicht thöricht war die Angst
Um Dich! Rom hat den Bruder mir getötet —
Ich habe keinen Bruder mehr!

Darauf antwortet ihm Demetrius voll schmerzlicher Liebe:

Perseus!
Du gibst mir nun die Qual zurück, die Du
Um mich gelitten hast. — Leb wohl — ich weiche
Dem finstern Geiste, der Dich jetzt beherrscht.
Doch glaub es mir, es werden Stunden kommen,
Wo meine Liebe Dir beweisen wird,
Ob Du in mir noch einen Bruder findest.

Diese Worte, aus vollem, reinen Herzen kommend, diese Worte, in denen die Kränkung eines lauteren Gemütes zittert, müssen doch eine gewisse Wirkung auf Perseus üben. Er sieht, daß Demetrius ihn immer noch liebt, und kann doch auch selbst nicht so schnell aufhören, ihn zu lieben. Er thut es auch nicht, das wird ausdrücklich betont. Was müßte nun natürlicherweise sein Streben sein? Den unglücklichen Bruder zu retten, mit allen Mitteln ihm seine Verblendung klar zu machen. Aber nicht der Gedanke daran dämmert in Perseus auf.

Unmittelbar auf diese Szene mit Demetrius folgt die oben wiedergegebene Unterredung mit Aurelien. Perseus hat ganz richtig erkannt, daß die Begeisterung seines Bruders für Rom auf seine Liebe zu einer Römerin zurückzuführen sei.

Digitized by Google

„Dein Rom ist eine Römerin!" — Was natürlicher, als daß nun sein ganzer Haß zunächst gegen Aurelien sich kehrt? Sie ist es ja, die seinen Bruder ihm „getötet". Aber, wird man sagen, er liebt sie selbst. Wie kann er hassen, wo er liebt? Mit mehr Grund, scheint mir, könnte man die Frage umkehren und sie so stellen: wie kann er lieben, wo er haßt? Warum liebt er denn Aurelien? Wie entsteht seine plötzliche Liebe zu ihr? Die Tiraden über Römergröße, die sie gleich bei ihrem ersten Auftreten zum besten gegeben, werden es ihm wohl nicht angethan haben. Sonst aber weiß er noch gar nichts von ihr, er hat nicht ein Wort sonst mit ihr gewechselt. Doch wenn bei Romeo, dem Veroneſen, Julien sehen und lieben eins war, warum soll dies nicht auch zwischen Perseus und Aurelien gelten? Ja, wenn Perseus Romeo wäre! Doch der Zärtling, der ganz in Gefühl zerfließt, dem es eine schmerzliche Wonne bedeuten mag, dort sein Herz zu verlieren, wo er hassen und verabscheuen soll, und der finstere, strenge Perseus, der wilde Krieger, der die Liebe meidet wie die Erschlaffung, das ist doch, dünkt mich, zweierlei. Doch immerhin: — Perseus liebt Aurelien. Wer kann von menschlichen Regungen sagen: sie sind möglich, sie sind es nicht? — Aber wenn er so groß ist, wie Nissel uns glauben machen will, so wird er doch kaum von seinem Gefühle ohne weiteres sich beherrschen lassen. Er hat auch in der That diese Selbstüberwindung, er liebt die Römerin, aber er denkt nicht daran, sie zu begehren. Er *kann* sich seiner Liebe auch nicht widerspruchslos ergeben. Denn einmal weiß er, daß sein Bruder dieses Weib liebt, und dann ist er überzeugt, daß Aurelia eben für seinen Bruder und damit für sein Vaterland eine große Gefahr bedeutet. Beide Umstände sind dringend genug, um ein allzu heftiges Gefühl für Aurelien in Perseus niederzuhalten; er muß seiner Liebe doch mindestens mißtrauen. Die Art nun, wie Aurelia ihm begegnet, wie sie ihm — wenn auch vielleicht wider

Digitized by Google

Willen — ihre Liebe verrät, müßte sein Mißtrauen nur noch bestärken. Schon in dieser Szene müßte ihm der Verdacht aufsteigen, daß Aurelia seinem Bruder gegenüber eine häßliche und niedrige Rolle gespielt habe, ja noch spiele. Es könnte ihm nicht schwer fallen, sich darüber Gewißheit zu verschaffen, und das müßte dann seine noch kaum aufgekeimte Liebe um so mehr ersticken, als nichts darauf hindeutet, daß sie aus dem sinnlichen Reize Aureliens Nahrung schöpft: Perseus spricht immer nur von der „Größe" dieses Weibes, die ihm wider Willen Bewunderung einflößte. Wenn er einmal diese Größe als nichtig erkannt hat, muß auch seine Neigung dahin sein.

Aber nichts von alldem regt sich in Perseus, und zu der von dem Dichter gewollten Größe dieses Königssohnes gesellt sich die allerdings ganz unfreiwillige seiner erstaunlichen Einfalt. Man denke nur, Demetrius ist noch kaum zwei Stunden in dem Schlosse seines Vaters, Perseus hat noch kaum ein paar Dutzend Worte mit ihm gewechselt, er hat noch keinen einzigen ernsthaften Versuch gemacht, ihn von der angeblich Verderben bringenden Begeisterung für Rom zu heilen, und ein prahlerisches Wort eben der Frau, welche Demetrius jene gefährliche Begeisterung eingeflößt hat, genügt, um in Perseus den Gedanken des Brudermordes aufkeimen zu lassen. Ist das möglich? Oder, was noch schwerer ins Gewicht fällt, ist das glaublich?

Doch angenommen, der Dichter habe recht. Es war eben ein plötzlicher Gedanke, der Perseus gleichsam überrumpelt hat. Was weiter? Perseus müßte doch im nächsten Augenblicke diesen Gedanken mit Schaudern von sich weisen. Gewiß, er spricht noch einmal mit Demetrius. Er gemahnt ihn an sein Versprechen, ihm seine brüderliche Liebe beweisen zu wollen, und verlangt klipp und klar, er möge um dies Versprechen zu erfüllen, seiner Liebe zu Aurelien entsagen. Unglücklicherweise aber begreiflicherweise ist gerade dies das einzige Opfer, zu

Digitized by Google

dem sich Demetrius nicht entschließen kann. Was thut nun Perseus? Bruderliebe, mächtig unterstützt von Vaterlandsliebe und Römerhaß, streitet in ihm mit der Liebe zum Weibe, der schönen Feindin. Er muß wählen — schmerzvolle Wahl! Aber, soll das Vaterland nicht fremdem Joch unterliegen, so muß hier ein Opfer gebracht werden. Doch das Opfer ist unsäglich schwer. Perseus wird vielleicht noch versuchen, durch Überredung, durch alle erdenklichen Mittel seinen Bruder aus den Umgarnungen Roms zu befreien. Wenn das alles vergeblich ist, wird er sich sagen: eher, als den teuren Bruder zum Verräter an dem Vaterlande werden, eher als Makedonien in die Knechtschaft sinken lassen — Gewalt! Er wird ganz richtig überlegen: Posthumius und Aurelia, die Abgesandten Roms, sind es, die im Volke wühlen, die seinen Bruder mißbrauchen und ihn für die Zwecke Roms ausnützen wollen. Sie müssen daher fallen. Daß Perseus damit sein eigenes Herz grausam zerfleischt, muß ihm doch unbeschreiblich groß vorkommen. Sind einmal Posthumius und Aurelia beseitigt, so wird es leichter fallen, Demetrius zu überzeugen, und wenn auch nicht, die unmittelbar dringende Gefahr ist damit doch beseitigt. Freilich, es muß dann zum Kriege mit Rom kommen, aber dieser Krieg ist auf jeden Fall unausweichlich, und so gewinnt Perseus wenigstens Zeit, zu rüsten. Kein Zweifel, man brauchte den biedern Makedoniern nur zu sagen, daß Posthumius im Auftrage Roms dem Könige Philipp nach der Krone getrachtet habe, man könnte etwa noch Andeutungen von einem Vergiftungsversuche mit einfließen lassen — gar so unwahrscheinlich hätte das doch nicht geklungen — und die Makedonier wären wie ein Mann aufgestanden wider Rom.

So hätte Perseus wahrscheinlich gedacht und gehandelt; so sollte man glauben, daß ein vernünftiger Mensch an seiner Stelle und mit seinem gewaltthätigen Charakter gedacht und gehandelt hätte. Was thut aber der Perseus Nissels? Kaum

Digitized by Google

hat Demetrius erklärt, daß er von Aurelien nie und nimmer lassen könne, ruft Perseus „nach einer kurzen Pause, mit dem Ausdrucke furchtbarer Entschlossenheit", wie der Dichter gewichtig vermerkt:

So nehmt ihn, Todesgötter! nehmt ihn hin!

Er resolviert sich also sehr kurz, und von diesem Augenblick an hat er in der That nur den einen Gedanken, Demetrius aus dem Leben zu schaffen. Und dabei liebt er diesen seinen Bruder, liebt ihn mit der leidenschaftlichsten Liebe. Aber, wird man sagen, Demetrius ließ sich von den Römern mißbrauchen, er war bestimmt, Perseus die Krone zu rauben. Das wird zwar erst später bekannt, aber angenommen, Perseus habe das schon in dem Augenblicke seines furchtbaren Entschlusses gewußt, so mußte er doch ebensogut wissen, daß Demetrius nur Werkzeug in den Händen der Römer, daß dem girrenden Jüngling jeder Ehrgeiz, jedes Streben nach der Krone fremd sei. Um so mehr hätte er trachten müssen, den bethörten Bruder aus den Fallstricken Roms zu befreien. Doch nein! „So nehmt ihn, Todesgötter! nehmt ihn hin!" — Ein anderer Gedanke fällt ihm gar nicht ein. Und das soll Größe sein, wenn auch verblendet, so doch Größe? Daran sollen wir ernstlich glauben?

Nicht übel! höre ich mir entgegnen. Hat denn der geschichtliche Perseus nicht auch seinem Bruder nach dem Leben getrachtet? Konnte, durfte das Nissel übersehen? — Nein, das durfte er in der That nicht, wenn er anders den Perseusstoff überhaupt als einen geschichtlichen benützen wollte. Aber was der geschichtliche Perseus that, war etwas ganz anderes, als was der Nissel'sche begeht. Jener hatte alle Ursache, seinen Bruder zu fürchten, weil er selbst, obwohl zur Thronfolge vom Vater bestimmt, doch durch den Makel seiner Geburt nicht volles Anrecht auf die Krone hatte. Wenn er seinem Bruder Verderben sann, so geschah dies ausschließlich aus sehr ver-

Digitized by Google

werflichem, aber auch sehr begreiflichem Eigennutz. Bündig gesagt: der geschichtliche Perseus hatte nicht den Charakter, den Nissel ihm andichtet, auf ihn trafen auch alle die Umstände nicht zu, welche die Dichtung anführt. Wenn aber die geschichtliche That mit dem in der Dichtung gezeichneten Charakter, mit den in ihr erörterten Umständen nicht stimmt, so hat man allen Grund, der Dichtung zu mißtrauen.

Doch nicht genug! Wie führt denn Perseus seinen einmal gefaßten Entschluß aus? Er tritt vor den Bruder hin, er beschwört ihn, droht ihm, und da dieser noch immer nicht weicht, tötet er ihn, Aug in Auge, Mann gegen Mann. Das wäre sehr dumm, aber nicht unedel, ja vielleicht groß — die Größe eines bornierten Schwärmers. Aber so handelt Perseus beileibe nicht. Er liegt vielmehr seinem Vater, dem Könige Philipp, Stunde um Stunde, Tag um Tag in den Ohren, er reizt ihn mit allen Mitteln der Verleumdung gegen Demetrius auf. Die Umtriebe des Posthumius kommen ihm zu gute und geben ihm einen Schein von Recht. Er zeigt sich als einen Meister der Ohrenbläserei, mit Furcht, Drohung, Schimpf wirkt er auf seinen schwachen Vater ein und ruht nicht eher, als bis Philipp das Todesurteil über den unglücklichen Demetrius ausgesprochen hat.

Freilich, wenn Perseus einmal den Tod seines Bruders beschlossen hat, so fordert es die Klugheit und Politik, daß Demetrius wenigstens schuldig *scheine*, daß der **König** den **Hochverräter**, nicht der **Bruder** den **Bruder** vernichte. Aber dieselbe Erwägung müßte Perseus auch veranlassen, wenigstens dem Volke gegenüber sich freizuhalten vom Bruderblute. Allein er selbst in eigener Person ist es, der die Schergen auf sein Opfer hetzt, und *er gesteht dies vor allem Volke ein*. Doch in der furchtbaren Erregung des Augenblickes hat er dies wohl nicht bedacht, höre ich einwenden. Schön! Wenn er nur nicht auf diesen Augenblick schon lange

Digitized by Google

nach einem wohlerwogenen Plane und mit den raffiniertesten Mitteln hingearbeitet hätte! Der entscheidende Augenblick mußte ihm also doch wohl noch so viel Überlegung übrig lassen, um eine derartige Unklugheit zu vermeiden. Aber das ist ja eben das schlimme: Perseus hat nie, in gar keinem Augenblicke Überlegenheit oder auch nur einfache Überlegung gezeigt; sie stellt sich erst ein, da es gilt, eine furchtbare That mit männlicher Entschlossenheit zu vollbringen, und läßt ihn sofort wieder im Stiche, nachdem diese That geschehen. Muß ein solches Verhalten ihn nicht feig erscheinen lassen? Muß man nicht glauben, daß er nur deshalb des Armes seines Vaters sich bedient hat, weil er nicht selbst den Mut zum Verbrechen hatte, weil er vor sich selbst die Verantwortung wenigstens mit einem andern teilen wollte?

Und das Motiv seiner gräßlichen That? Nachdem das Entsetzliche einmal geschehen, beteuert Perseus freilich Aurelien gegenüber mit der Pose des Abscheus:

— — — Nicht das Verlangen war's von Dir
Verstanden und bewundert mich zu sehen,
Was mich dem Schrecklichen entgegentrieb.

Aber derselbe Perseus hatte zur selben Aurelia vordem ein anderes Wort gesprochen:

Was Du an Rom bewunderst, sollst Du auch,
Ich schwör's, an Perseus zitternd noch erkennen.

Dieses Wort klingt dem Hörer im Ohre nach, es läßt sich nicht wegtilgen durch pathetischen Widerruf. Was auch Perseus hernach sagt und schwört, der Zuschauer glaubt ihm nicht, kann ihm nicht glauben. Aureliens Wort war es, das — ohne Absicht — in Perseus den ersten Gedanken des Entsetzlichen wachrief, er hat den Bruder geschlachtet, ohne zwingenden Grund, nicht aus der Größe seiner Seele heraus, nicht als Mann, der dem Vaterlande sein Teuerstes opfert, das Leben des geliebten Bruders und die Ruhe des eigenen Ge-

Digitized by Google

wissens, sondern aus knabenhaftem Trotz, um sich von anderen nicht an Größe überflügeln zu lassen, aus dem kleinen Ehrgeize, die Bewunderung eines Weibes zu erregen.

Daß die übrigen Personen des Stückes ebensowenig natürliche Menschen sind wie die beiden Hauptgestalten, ließe sich leicht nachweisen, doch würde das zu weit führen. Eines aber will ich noch erwähnen: auch um die Konsequenz in der Durchführung des Grundgedankens steht es nicht zum besten. Das System des Schreckens müßte doch unmittelbar den Untergang herbeiführen. Die Schlacht bei Pydna geht aber nicht durch Perseus, den Schreckensherrscher, verloren; im Gegenteile, der Flügel, den er befehligt, hat schon den Sieg errungen, und dieser wird nur durch den Eigensinn eines bornierten, alten Generals verscherzt, der von der veralteten Schlachtordnung der Phalanx trotz aller Vorstellungen nicht abgehen mochte. Das Schreckensystem wäre also doch durchgedrungen, wenn nur jener dumme, alte General nicht gewesen wäre.

So sieht das Stück aus, von dem ein Mann wie Nissel eine große tragische Wirkung sich versprach. Unbegreiflich! Aber wer von der Quelle alles Wissens und Verstehens, dem Anschauen, sich entfernt, der tappt eben ins Ungewisse und verliert alle Orientierung, er weiß nicht mehr zu beurteilen, in welchen Morast von Widersprüchen und Unmöglichkeiten er gerät. Die „Idee" ist eine sehr unverläßliche und treulose Führerin; sie wandelt wahre Größe nur zu oft in lächerlichen Schein und macht aus dem tragischen Ereignis ein tragikomisches Schattenbild. Nissel wollte mit seinem Drama eine große Mahnung an die Menschheit richten, er wollte ihr zurufen, daß die reinste, bedeutendste Absicht den Keim des Todes in sich trage, wenn sie die Unthat, die Gewalt, den Schrecken in ihren Dienst stelle. Deshalb mußten seine Menschen so unheimlich groß werden, daß sie uns völlig unverständlich

Digitized by Google

wurden. Sind es denn überhaupt Menschen? Nein, sie sind zu Typen emporgeläutert. Wir gewahren den Typus eines Gewaltherrschers, den Typus einer Römerin, den Typus eines rechtschaffenen Jünglings und so weiter — lauter Ideen, keine Gesichter. Aber die typischen Eigenschaften, die bedeutsam vereinigen sollen, was sonst getrennt ist, wollen weder untereinander noch zur konkreten Unterlage der Handlung stimmen, und darum zerflattert das Ganze in leere Phrasen. So ist dieser „Perseus von Makedonien" eine Tragödie der schönen Worte — Worte, denen die Thaten nicht nur nicht entsprechen, denen sie sogar meist geradezu widersprechen. Wahrlich, erinnerte nicht da und dort eine feine Beobachtung oder eine überraschend gefundene Pointe daran, daß wir es mit dem Werke eines Dichters zu thun haben, wir würden's kaum merken.

Aber Nissel berichtet, gerade diese Tragödie habe bei ihrer Aufführung im Burgtheater im Jahre 1862 „einen Beifallssturm entfesselt, wie ihn die Räume des alten, ehrwürdigen, nunmehr vom Erdboden verschwundenen Musentempels nicht allzuoft erlebt haben." Fast scheint mir, der Dichter habe den Beifall ein wenig überschätzt. „Perseus von Makedonien", ein Jugendwerk, hatte lange hoffnungslos der Bühne geharrt. Als es der Dichter endlich nach gründlicher Überarbeitung dennoch auf die Bretter brachte, mochte er in der Freude über die Besiegung so vieler Hemmnisse den Erfolg doch etwas zu hoch angeschlagen haben. Sicher ist, daß das Stück nach fünf Vorstellungen*) vom Repertoire abgesetzt wurde — kaum ohne zwingenden Grund. Doch wenn der Beifall auch wirklich so laut und echt war, als der Dichter glaubte, das Publikum aus dem Jahre 1862 war gewiß keine infallible kritische Instanz. Der Klang der Verse, das wenn

*) nicht nach vier, wie Nissel selbst irrtümlich angibt.

Digitized by Google

auch falsche, so doch große Pathos, der trotz aller Weitschweifigkeit energische Zug der Handlung, manche Schönheiten des Dialoges mögen es gefesselt haben. Aber späterhin fand sich kein so williges Publikum mehr; das Stück ist heute vergessen, und, so hart das Urteil auch klingen mag: — es verdient die Vergessenheit.

* * *

„Perseus von Makedonien" ist mit all seinen Mängeln und Gebrechen charakteristisch für eine ganze Reihe von anderen Dramen Nissels. Am nächsten verwandt, auch dem Gedanken nach, scheint mir das fünfaktige Trauerspiel „Der Königsrichter." Perseus strebt einem edlen Ziele zu, aber durchwegs mit verwerflichen Mitteln, und geht darüber zu grunde. Pempfflinger hat nur ein einziges Unrecht auf sich geladen; er ließ sich nämlich, vom Ungarkönig Ladislaus begünstigt, den Siebenbürger Sachsen wider alles Herkommen als Königsrichter aufdrängen. Zwar schwört er sich zu, hinfort „den Weg der Pflicht zu geh'n mit eh'rnem Tritte, was er ihm Liebes auch in Staub zertrete," und er hält diesen Schwur — doch vergeblich! Nach jahrelangem Ringen, nach schmerzlichstem Verzicht auf alles Glück sieht er sein Lebenswerk vernichtet: es war eben faul an der Wurzel. Diese Idee ist aber nur sehr mangelhaft ausgeführt und kommt außer in einigen tragischen Genrescenen fast gar nicht zum Vorschein. Nicht nur, daß wir mit der Schuld Pempfflingers ausschließlich durch eine Erzählung bekannt werden, es wird auch kaum da oder dort der Versuch gemacht, die Katastrophe wirklich darauf zurückzuführen. Die Opfer, die Pempfflinger seiner Pflicht bringt, sind mehr äußerlich erzwungen als freiwillig übernommen, und schwerlich hätte sich unter den gegebenen Verhältnissen sein Geschick wesentlich anders gestalten können, wenn er gleich mit dem besten Rechte von der Welt

Digitized by Google

Königsrichter gewesen wäre. So mangelt diesem Drama ganz der tiefere, ursächliche Zusammenhang, der eben niemals durch die Einheit der Idee, sondern nur durch jene des Charakters hergestellt werden kann.

Äußerlich gemahnt Pempfflinger an Banchan, aber er ist nicht wie dieser eine Persönlichkeit, sondern der Träger eines Gedankens, ganz im Sinne Schillers, wie denn im „Königsrichter" auch manche Motive aus Schiller'schen Dramen aufgegriffen sind. So ist Zapolya, dessen Usurpation einen wichtigen Teil des Stückes ausmacht, nichts weiter als ein pygmäenhafter Wallenstein, und das Liebespaar Max und Thekla hat in Alexander, dem Sohne Zapolyas, und Hedwig, Pempfflingers Tochter, zwei unglücklich unglückselige Doppelgänger gefunden. Nissel scheint mit der Einfügung des Liebeshandels eine ähnliche Absicht verfolgt zu haben, wie Schiller: der Welt des Wollens mit ihren den Charakter zerfressenden Kämpfen die Welt des Gefühles gleichsam als versöhnend und einigend an die Seite zu stellen, aber das gelang ihm übel genug; auch ist die Verknüpfung noch weit willkürlicher als bei Schiller, und die Scenen zwischen Alexander und Hedwig bleiben trotz aller Versuche des Dichters, sie organisch dem Ganzen anzugliedern, eine fremde, vom eigentlichen Interesse ablenkende Episode.

Dem Stücke geht eine kleine Einleitung voraus. „Die Türken unter Soliman II.", belehrt uns Nissel „sind in Ungarn eingebrochen und ziehen heran gegen Mohácz, wo König Ludwig mit seinem Heer zur Abwehr gerüstet steht, während Zapolya bei Szegedin die Wehrkräfte Siebenbürgens vereinigt hat. Auch ein Teil des ungarischen Adels, dem Königshause der Jagellonen abhold und insbesondere erbittert durch den Erbvertrag von Preßburg, kraft dessen das Königreich Ungarn im Falle des Aussterbens der Jagellonen an Ferdinand von Oesterreich fallen sollte, hat sich um Zapolya geschart, dessen

Digitized by Google

Ehrgeiz nach der Krone des heiligen Stephan strebt. Schon vordem haben geheime Versammlungen stattgefunden, in denen beschlossen wurde, keinen Fremden mehr auf Ungarns Thron zu dulden." Dieser historische Kommentar, der zum Verständnisse des Stückes durchaus notwendig ist, scheint mir für die Art, wie Nissel von den Mitteln und Aufgaben der dramatischen Kunst denkt, ungemein charakteristisch zu sein. Der Dichter empfindet es offenbar als einen höchst lästigen Zwang, die individuellen Voraussetzungen mit in das Drama zu verweben, und hilft sich über diese Schwierigkeit auf die einfachste Weise von der Welt mit einer Notiz hinweg. So fühlt er sich durch keinerlei Rücksicht mehr in der rein typischen Behandlung des Stoffes gehindert. Das heißt man doch Schiller noch überschillern.

Nissel war ein Liberaler durch und durch; er ist mit seinen Ideen über das Jahr 1848 schlechterdings nicht hinausgekommen. Hier war das Ideal, an das er sich während der Zeit der Reaktion und auch späterhin klammerte. Fast immer gingen seine Dichtungen aus irgend einer politischen Erwägung hervor. Zu der Warnung vor dem Schreckensystem, die er in seinem „Perseus" aussprechen wollte, veranlaßten ihn dringend genug die österreichischen Verhältnisse. Dem „Königsrichter" liegt, wie gesagt, eine ähnliche Idee zu grunde. War der „Perseus" eine Anklage gegen die Regierung, so mochte der „Königsrichter" als eine Vermahnung erscheinen, die der Dichter seiner eigenen Partei mit auf den Weg gab. Immerhin gibt in diesen beiden Tragödien der Liberalismus Nissels nicht viel mehr als den Grundton ab, mit entscheidender Selbständigkeit macht er sich dagegen in dem Prosadrama „Die Jakobiten" geltend. Es hat den Sieg des „Kurfürsten" Georg über den letzten Stuart zum Inhalt: das Volkskönigtum siegt über das angestammte Regentengeschlecht, der Liberalismus über den Nationalismus. Für den Stuart

Digitized by Google

kämpft der Adel, der zugleich seine eigenen Vorrechte verficht, das Bürgertum aber schart sich um die Fahne des Hannoveraners. Natürlich merkt Nissel, daß man mit einer politischen Idee allein kein Drama zu schreiben vermag, er mengt deshalb eine sehr breit ausgesponnene Liebesgeschichte ein, erzielt aber damit nur die Wirkung, daß man nicht weiß, um was es sich in dem Stücke eigentlich handelt. Papierenes Pathos wechselt in dieser Tragödie mit lächerlicher Sentimentalität, und zum Schlusse gibt es fast ein Halbdutzend Tote, ohne die Statisten mit einzurechnen. Die Prosa zeigt in den tragischen Scenen unverkennbar iambischen Rhythmus, bisweilen finden wir auch völlig ausgewachsene Quinare; Goethes „Egmont" mag darin vorbildlich gewesen sein, aber wie weit bleibt Nissel hinter seinem Muster zurück! Auch in der Scenenführung gibt es fast nur Mängel und keine Vorzüge; sie ist lose bis zur Lüderlichkeit, linkisch bis zur völligen Unbeholfenheit. Halbe Seiten lang läßt Nissel „bei Seite sprechen", er läßt zwei lange Monologe unmittelbar aufeinander folgen u. s. w

In seltsamem Gegensatze zu den hyperidealistisch gehaltenen tragischen Partien des Werkes befinden sich die großen Volksscenen im ersten und vierten Akte, die von stark realistischem Humor getragen sind. In ihrem Mittelpunkt steht der jakobitische Agent Maclean, eine köstliche Gestalt, alle anderen Personen des Stückes weit überragend. Gut gezeichnet, wenn gleich ein wenig an Karikatur streifend, ist auch der Bürger King; auch der Schultheiß Warrender und die übrigen Edinburger Bürger sind dem Dichter nicht übel geraten. Diese realistischen Episoden, so gut sie an und für sich wirken mögen, haben aber doch einen bedenklichen Nachteil: sie heben sich allzugrell von der idealistischen Grundstimmung ab und machen uns diese nur noch unleidlicher. Freilich, Komik läßt sich nicht gut in ein Schema einfangen, und der Typus, der so wenig Herz als Knochen besitzt, hat vor allem keine Spur

Digitized by Google

von Humor. Das hat schon Schiller erkannt, er war aber vorsichtig genug, derartige Stilkontraste zu vermeiden; dem Epigonen Nissel mangelt dieses künstlerische Zartgefühl.

Noch schärfer als in den „Jakobiten" spricht sich der Liberalismus des Dichters in dem Schauspiele „Rudolf von Erlach" aus. Er spielt darin sogar ein bischen mit republikanischen Gedanken; Volkssouveränetät wird als die Quelle alles Guten gepriesen, aber sie hält sich in den bescheidenen Grenzen eines städtischen Gemeinwesens, und schließlich läuft die Sache auf den Sieg des Bürgertums über die Adelswillkür hinaus. Das Stück, das seine Tendenz mit Bauernfelds „Landfrieden" offenkundig gemein hat, ist eine fünfaktige, von Jambenbombast strotzende Apotheose der Bourgeoisie. In dem Helden, dem Schweizer Ritter Rudolf von Erlach, feiert der Bürgeradel Triumph auf Triumph; der Dichter macht damit vor der liberal gestimmten Partei der österreichischen Aristokraten eine etwas steife Verbeugung.

Dem volksfreundlichen Erlach steht der Graf von Nidau als starrer Vertreter der Adelsrechte gegenüber. Damit nun jener in allen Stücken Recht behalte, darf dieser niemals so handeln, wie ein halbwegs vernünftiger Mensch in seiner Lage handeln würde, sondern muß Ungeschicklichkeit auf Ungeschicklichkeit begehen. Dabei ist er aber noch der beste und klügste unter seinen Genossen. Wahrlich, der Sieg über diese Schar von aristokratischen Strohköpfen konnte den biederen Berner Bürgern nicht schwer fallen.

Ohne Liebe geht es natürlich auch bei diesem ziemlich öden politischen Handel nicht ab. Wie im „Königsrichter" schlägt sie eine Brücke zwischen den hadernden Parteien, aber deutlicher erhält sie hier ihre politische Stellung zugewiesen. Alexanders und Hedwigs politische Sympathien kennzeichnen sich nur ganz im allgemeinen durch die Abneigung gegen das Unrecht; der junge Nidau und Erlachs Tochter Bertha sind

Digitized by Google

für das Bürgertum begeistert. Es ist, als ob Nissel sich die wahre Liebe ohne wetterfesten Liberalismus gar nicht denken könnte.

Eine Liebesfrage wirft das Trauerspiel „Dido" auf. Die Königin von Karthago schwor an der Leiche ihres Gemahls Sichaeus, ihm ewige Treue zu halten. Deshalb weist sie die Werbung des edlen Ithobal, des Häuptlinges eines numidischen Stammes, zurück. Ithobal entsagt denn auch. Nicht so Jarbas, der König von Gaetulien, der gleichfalls von Dido abgewiesen wird. Er rückt mit seinem Heer gegen Karthago heran. Da kommt aber Ithobal zu Hilfe, er überrumpelt Jarbas und führt ihn gebunden vor Dido. Diese gibt den Gaetulen frei, aber Ithobal hat durch seine edle That wider ihren Willen ihre Liebe gewonnen; in ihrem Herzen wird sie ihrem Sichaeus untreu. Nun zieht Jarbas mit neuen Scharen herbei; diesmal unterliegen die Karthager und Ithobal fällt. Dido nimmt Gift.

Sie führt ihren Untergang darauf zurück, daß sie ihren Schwur gebrochen habe. Wenn ich den Dichter recht verstanden habe, — denn klar ist die Sache keineswegs — teilt er aber durchaus nicht die Ansicht seiner Helden. Er will im Gegenteile zeigen, daß man das Gefühl nicht beschränken solle durch abergläubische Verbindlichkeiten. Didos Schuld ist nicht so sehr, daß sie den Treuschwur gebrochen, als vielmehr, daß sie, religiös befangen, diesen Schwur überhaupt geleistet hat. Nissel predigt also das freie, von reaktionären Vorurteilen unbeirrte Recht der Liebe.

Dieser Grundgedanke, geboren aus viel Blut und Schlachtgeschrei und mit dem Königsmantel bekleidet, ist ungewöhnlich schmächtig und engbrüstig. Die Last von fünf Akten ist ihm viel zu schwer. Die Scenen fügen sich denn auch wüst und ohne eigentlichen Inhalt aneinander, eine Folge von Begebnissen, die man nur eben sieht und hört — Costüm-

Digitized by Google

kompoſition, Jambengeräuſch, nicht mehr. Dieſe gaetuliſchen Könige mit dem ewig ſchäumenden Mannesſtolze und dem dröhnenden Kriegerſchritte, dieſe numidiſchen Fürſten mit dem ſchönen Herzen und den noch ſchöneren Jamben, dieſe Königinnen mit den geadelten Seelen und den langen Reden haben längſt aufgehört intereſſant zu ſein. Bis zu welchem Grade der Geſchmackloſigkeit verſteigt ſich dieſes Stück! Dido ſchwört — Treue übers Grab, Jarbas ſchwört — Didos Beſitz zu erzwingen, Ithobal ſchwört — Dido zu entſagen, und das Ganze iſt eine arge Verſchwörung wider Natur und geſundes Empfinden.

Übrigens ſind Jarbas und Ithobal nur verſchiedene Erſcheinungsformen des einen großen Thoas. Aber, um Barbarenſeelen ſittliche Hoheit einzuhauchen, muß man Goethe'ſches Genie beſitzen. Auch kommt dem Kolcher die heilige, griechiſche Tradition zu gute, auf die ſich weder der Gaetule noch der Numider berufen darf.

Liebe im Kampfe gegen blindes Vorurteil, das iſt auch der Inhalt der Tragödie „Agnes von Meran". Über keines ſeiner Werke hat uns der Dichter ſelbſt ſo gründlichen Aufſchluß gegeben, wie über dieſes. Wir wiſſen aus ſeinem eigenen Munde genau, was er damit gewollt hat und wie das Drama von ſeinem erſten Entwurfe bis zu ſeiner jetzigen Geſtalt gediehen iſt. Das war freilich ein ſeltſamer Weg; man muß ihn kennen, um dem Werke gerecht zu werden. Nur, wenn man weiß, wie aus der urſprünglich geplanten „Tragödie der Liebesraſerei" allmählich das Tendenzdrama geworden iſt, das ſich den Schillerpreis errang, begreift man es in ſeinen überraſchenden Einzelheiten. Da ich nun bezweifle, daß Niſſels Aufſatz „Zur Geneſis meiner Agnes von Meran" allgemeiner bekannt iſt, will ich ihn, wenigſtens im Auszuge wiedergeben.

Über den erſten Entwurf berichtet der Dichter folgender-

Digitized by Google

maßen: „Ein Troubadour, heimkehrend aus dem gelobten Lande, wohin ihn mehr die Sucht nach Abenteuern als religiöser Sinn getrieben, hat Agnes von Meran gesehen und eine unauslöschliche Leidenschaft für sie gefaßt. Nicht ohne Hoffnung, die sie, durch seine Huldigung geschmeichelt, in Selbsttäuschung ihm unbesonnen gab, hat er sich von ihr nur getrennt, um sie durch Ruhmesthaten zu gewinnen. In Paris angelangt, kommt er zu einem Feste des Königs, der, seiner kalten Gattin bereits überdrüssig, sich mit dem Gedanken der Scheidung trägt. In einer Art von Sängerkampf, da alle Ingeburg die Königin zu preisen wetteifern (zu des Königs tiefinnerstem Verdruß), erhebt der Troubadour seine vergötterte Agnes hoch über jene und alle, und zwar in so keck beleidigender Weise, daß er gefangen genommen und in den Turm geworfen wird. Allein seine glühende Schilderung der Liebreize der jungen Prinzessin von Meran hat den König mächtig erregt. Er läßt dem Troubadour ihr Bild entreißen und steht geblendet, entzückt, gefesselt. — Darüber sind Monde vergangen. Freunde des Troubadours haben ihm die Mittel zur Flucht verschafft. Er sieht Paris geschmückt zu einem Hochzeitsfeste — dem des Königs, der Ingeburg verstoßen hat und im Begriffe steht, sich mit Agnes von Meran zu vermählen. Verzweiflungsvoll dringt er zu ihr in den Louvre und erfährt, daß sie ihn nie geliebt, dem König ganz ihr Herz dahingegeben. Knirschend vor Eifersucht bäumt sich der Troubadour dagegen auf und schwört, ihr zu beweisen, daß jener sie nimmer tief und ewig lieben könne, weil er die Krone über alles liebe, sein Weib ihm nur ein schönes Spielzeug sei — ja, er verschwört sich wild, sie selbst dem Arme des Königs noch, des Gatten, zu entreißen. Und er hält furchtbar Wort. Er ist von nun an der eifrigste Anwalt der unglücklichen Ingeburg. Er pilgert nach Rom, ihre Sache dem Papst ans Herz zu legen. Er regt, von Dorf zu Dorf ziehend,

Digitized by Google

in Frankreich durch seine Lieder das Volk auf, indem er, längst schon ein Ketzer, innerlich den religiösen Fanatismus verhöhnt, den er selbst zur hellen Flamme anhäuft. Er ist die Seele der Verschwörung jener trotzigen Vasallen, die sich der Königsmacht entziehen wollen. Und als das Interdikt seine Wirkung gethan, der König sich von Agnes losgesagt hat und diese, ein Bild des Jammers, in die Verbannung zieht, da mahnt er sie an seine Prophezeiung, bietet sich ihr als letzten Freund, will ihr beweisen, wie unzerstörbar seine Liebe sei. Schon fängt er, von ihrem Anblick erschüttert, halb zu bereuen an, was er gethan, doch hofft er noch, sich selbst belügend, es werde die Zeit ihren Schmerz heilen und sie ihm sich zuwenden. Da tötet sich Agnes vor seinen Augen; denn sie flucht dem Könige nicht, wie er gewähnt, sie liebt ihn noch im letzten Augenblick. Der Troubadour, nun seiner Schuld, der Selbstsucht seiner Liebe, ganz bewußt, sucht auch nunmehr den Tod. Er will zum Louvre und singt unter den Fenstern des Königs ein Spottlied auf ihn, der sich feige dem Papst gebeugt und seine Liebe verraten. Die herbeieilenden Trabanten stoßen den Frevler, der gegen sie das Schwert zückt, zu Boden."

Es war Capefigues „histoire de Philippe Auguste" von welcher Nissel die Anregung zu diesem Plane empfangen. Die historischen Ereignisse bilden in dem Entwurfe nur den Hintergrund, von dem sich eine Phantasiegestalt, der Troubadour, und eine frei erfundene Handlung abheben. Es war also zunächst ein bedeutend angelegter Charakter, ein Menschenschicksal, das Nissel zur Darstellung lockte, nicht eine Idee, und die Tragödie der Liebesraserei wäre nur bei realistischer Ausführung denkbar gewesen. Daß dies in der That die Absicht des Dichters gewesen, geht aus dem Entwurfe klar hervor. Alles fußt darin auf ungedeutelter Persönlichkeit, die Figuren des Dramas folgen mit ihrem Willen nicht den geheimen Ab-

Digitized by Google

sichten des Dichters, sondern handeln ihrer Lage und ihrem Charakter gemäß. Der Schuldbegriff spukt freilich noch in dem Entwurf; aber was Nissel als die Schuld des Troubadours bezeichnet, die Selbstsucht der Liebe, das lag im Stoffe selbst, das mußte nicht erst hineingetragen werden. Es läßt sich alles aus den individuellen Beziehungen erklären.

Sonderbar mag scheinen, daß der starre Vertreter des Idealismus, der einen Perseus geschaffen, nun plötzlich in seiner Methode völlig umschlagen will. Aber man muß sich erinnern, daß Nissel bei aller Vorliebe für typische Schilderung niemals einen festen künstlerischen Standpunkt eingenommen hat. Fast zu derselben Zeit, als der erste Entwurf zur „Agnes von Meran" entstand, arbeitete der Dichter an der Tragödie „Heinrich der Löwe", und wie weit sich dieses Drama von der idealistischen Schule entfernte, werden wir noch sehen. Es ist sehr wohl möglich, daß dieselbe Stimmung, aus der „Heinrich der Löwe" hervorging, auch bei jenem Entwurfe sich geltend machte. Nissel bezeichnet sie als die „heiße Jugendstimmung" und gesteht, sie sei bald vom Leben „gedämpft" worden. Kaum zu seinem Glücke. Denn an Stelle des kühnen Wagemutes der Jugend trat nicht männliche Besonnenheit und ruhige Kraft, sondern mürrischer Zweifel und zage Unsicherheit. „Manchmal will eine Art Wehmut mich beschleichen, daß jener Jugendentwurf unausgeführt geblieben ist," bekennt der Dichter. Man kann ihm nicht unrecht geben. Völlig gefestigt ist freilich auch der Jugendplan nicht, da und dort klaffen Lücken, eine gewisse Zerfahrenheit liegt in der Handlung. Doch nicht allzu schwer wäre dem abzuhelfen gewesen. An äußerlicher Motivierung wäre manches zu bessern gewesen, aber die Hauptsache, die innere Motivierung, d. h. die Beziehung zwischen Charakter und Ereignis, war im ganzen und großen nicht übel gelungen. Man mag über die Bedeutung des Planes nicht allzu hoch denken, aber es hätte sich daraus, wenn auch keine

Digitized by Google

hervorragende Dichtung, so doch ein gutes, brauchbares Bühnenstück machen lassen; selbst eine gewisse Größe hätte manchen Scenen nicht gefehlt: der Sängerkampf und der Schluß hätten sich bei entsprechend kecker Ausführung wohl können sehen lassen.

Aber Nissel ging von diesem Plane ab. Wohl möglich, daß ihn die Aussichtslosigkeit, ein derartiges Drama in der Konkordatzeit auf die Bühne zu bringen, verstimmte. So behauptet er selbst. Vielleicht hatte die Sache aber doch auch einen tieferen Grund. Es mag dem Dichter die nötige Kraft zur Gestaltung gemangelt, die Personen der Handlung, in der frischen Begeisterung der ersten Schöpfung deutlich geschaut oder doch lebhaft geahnt, mögen der ernsten Arbeit nicht stand gehalten, sondern sich mehr und mehr zu undeutlichen Schemen verflüchtigt haben. Daß dies nicht auch bei „Heinrich dem Löwen" geschah, hatte wohl seinen Grund darin, daß dieser Stoff fest und sicher in der Geschichte wurzelte; die Handlung des „Troubadour" — so plante nämlich Nissel den Titel — war in allem wesentlichen völlig frei erfunden, es bestand also kein äußerer Zwang der Ereignisse.

Als Nissel den Jugendplan nach mehr als zehn Jahren wieder ernstlich in Erwägung zog, fesselten ihn die Frauengestalten stärker als der Troubadour. Ingeburg besonders, im Entwurfe nebensächlich behandelt, trat in den Vordergrund, und der Troubadour schrumpfte bald zur Episode ein. „Ingeburgs Jugendleben vor der Unglücksehe," schreibt Nissel, „von dem die Geschichte nichts zu erzählen weiß, trat in eigen ergreifender Weise vor meinen Geist. Ich sah in ihr die überfromm erzogene Jungfrau, die auf die Mahnung des sie beherrschenden Priesters die erste und einzige Liebe dem kindlichen Gehorsam zum Opfer bringt und dadurch den Geliebten in den Tod jagt; ich sah sie kalten, erstorbenen Herzens sich dem fränkischen Könige vermählen . . . dafür statt des Heiligenscheines, den sie geträumt, die ungeheure Schmach der schimpf-

Digitized by Google

lichen Verstoßung einernten. In ihr sollte das Leben und Freude tötende Übermaß der christlichen Demut und Entsagung zur tragischen Schuld entwickelt werden."

So bringt Nissel in den ursprünglich realistisch erfaßten Stoff einen Gedanken, eine leitende Idee. Ingeburg, zunächst als Episode gedacht, wird nun zur Trägerin dieser Idee und damit zum Typus; sie sollte denn auch das Drama beherrschen. Der Keim dieses Gedankens, der alsbald den ganzen Stoff umgestaltete, lag vielleicht schon im ersten Entwurfe, nur war er schüchtern versteckt. Dem freisinnigen Nissel ist Rechtgläubigkeit ein Dorn im Auge. Daß sein Troubadour den Papst anruft, den religiösen, d. h. katholischen Fanatismus des Volkes entfacht, bedarf nach seiner Empfindung dringend einer Entschuldigung. Der Troubadour muß also im geheimen ein Ketzer sein und innerlich den Fanatismus verhöhnen, den er selbst zu Flammen treibt. Ein höchst weltliches Gefühl veranlaßt ihn, sich für kirchlich gläubig auszugeben. Ingeburg ist sein Widerpart; ihr blinder Glaube, ihre religiöse Befangenheit läßt sie ein berechtigtes menschliches Empfinden schnöde verleugnen. Unehrlich sind beide, der Troubadour mit bewußter Absicht, Ingeburg aus frommer Beschränktheit. Möglicherweise ist darin die Brücke zu sehen, die von dem ersten Plane zu den späteren und endlich zur Ausführung leitete.

Daß Nissel bei dem Gedanken an eine Ingeburg-Tragödie nicht stehen blieb, ist begreiflich, „weil Ingeburgs Geschick vor dem Erscheinen der Agnes historisch keinen Abschluß fand, diese aber, sobald sie auf den Schauplatz tritt, unmöglich als Nebenfigur behandelt werden kann. So entstand der Entwurf einer Doppeltragödie, deren erster Teil ‚Ingeburg', deren zweiter ‚Agnes von Meran' heißen sollte." Äußere Gründe bestimmten Nissel, diese Zweiteilung wieder fallen zu lassen. Auch drängte sich ihm Agnes immer mehr auf, und so schien

Digitized by Google

es ihm wohl möglich, Ingeburg nebenher gehen zu lassen, ohne ihrer Bedeutung zu viel Eintrag zu thun. Endlich faßte er den Entschluß, „den ganzen Stoff in einem Drama zu konzentrieren, in welchem das Naturrecht der Liebe im Kampfe mit der starren Kirchensatzung, wenn es auch äußerlich erliegen muß, durch Opfermut zu moralischem Siege geführt werden sollte.“ Diesen Entschluß führte der Dichter denn auch wirklich aus.

Der Typus „Ingeburg“ hat den Typus „Agnes“ nachgezogen. Auch das Mädchen aus Meran, eine rührende Gestalt im ersten Entwurf, ist jetzt zur Trägerin einer Idee geworden. Sie liest sozusagen ein Kolleg über das Naturrecht des Herzens, und die Bemerkung, mit welcher der Intendant eines deutschen Hoftheaters das Stück ablehnte, es gemahne allzusehr an den Kulturkampf, klingt wie eine ausgesucht boshafte Kritik. Daß nun auch der König umgedeutet werden mußte, ist selbstverständlich; er ist nicht mehr, wie ihn Nissel sich zuerst gedacht, der schwache, haltlose aber leidenschaftliche Mensch, der zufällig die Königskrone trägt, sondern er ist jetzt vor allem König, Standesperson, daneben allerdings auch verliebt — also ein königlicher Liebhaber, um den Typus scharf zu bezeichnen. Er hat eine Zeitlang für das Naturrecht geschwärmt; weil darüber jedoch seine Krone ins Wackeln kam, geht er kurz entschlossen zum Staatsrecht über. Freilich: — schade um das schöne Naturrecht! Aber es ist ja nicht völlig beseitigt. Agnes ersticht sich zwar, aber tot erst wird sie für den königlichen Liebhaber innerlich lebendig: das Naturrecht erhält seine wahre Bedeutung, wenn es im Staatsrechte aufgeht. Es sollte mich gar nicht wundern, wenn einmal ein überkluger Erklärer diese Deutung im Ernst versuchte; Nissels Dichtung weicht solchen Lächerlichkeiten keineswegs aus. Der arme Philipp August erhält von Nissel die Aufgabe, ein Volkskönig zu sein, als liberaler Fürst gegen den Hochmut der

Digitized by Google

Barone zu kämpfen und Bürger und Bauern vor der Bedrückung durch die Adeligen zu schützen. Durch die Freiheit soll er sein Reich einen. Nun erklärt Agnes, ihre Liebe würde den König zu dieser großen Aufgabe befähigen, allein das Umgekehrte geschieht: ihre Liebe entzweit ihn mit seinem Volke, macht ihn zum Tyrannen. Darum ersticht sie sich. Das sieht doch aufs Haar so aus, als ob Nissel die alte, konfuse Lehre von der Überwindung des Naturrechtes predigen wollte. Ich glaube keineswegs, daß dies in der That seine Absicht war, aber dem Verdachte setzt er sich aus.

Wie Ingeburg, Agnes und der König, sind auch die übrigen Personen des Stückes zu Typen hinaufgeläutert worden, so der Kardinallegat, der Troubadour ꝛc. Was Nissel aber ganz besonders befriedigte: es stirbt niemand in dem Stücke anders als an einer tragischen Schuld; auch an den Personen, die er zu der schwereren Strafe des Lebens verurteilt, begeht er kein Justizverbrechen. Ingeburgs Schuld liegt klar zu Tage, auch beim Könige kann man kaum im Zweifel sein. Dennoch erläutert Nissel ausdrücklich: „Seine Schuld ist nach meiner Intention minder, daß er sich von der ungeliebten und liebelosen Gattin lossagt und dadurch den Anschauungen seiner Zeit ins Gesicht schlägt, sondern vielmehr, daß er sich dazu der verwerflichsten Mittel: der Lüge und Gewaltthat bedienen mußte und zu bedienen im stande war.“ Schwieriger ist die Sache schon bei Agnes von Meran selbst. Aber auch darüber belehrt uns der Dichter. „Es darf nicht übersehen werden,“ sagt er, „daß der Heldin gleichwohl die tragische Schuld nicht fehlt, indem sie jene des Königs zu teilen und auf sich zu nehmen wagt, ohne im blinden und überschwänglichen Gefühle sie auch nur ganz und recht zu erkennen.“ Über die Todesursache des Troubadours bleibt uns Nissel freilich die Erklärung schuldig; aber auch hier können wir ein tragisches Vergehen gewahren: die Liebe, die sich einzig auf ihr Naturrecht beruft und sich

Digitized by Google

den Teufel um alle Ehegesetze kümmert, freilich mehr in der Theorie als in der Praxis.

So formte Nissel den einfachen aber nicht ungeschickt gefundenen Stoff langsam von Grund aus um; er löste ihn völlig von allem Realen los und tötete ihn damit. Dafür aber gab er ihm eine Scheinseele durch eine Idee. Was — eine Idee?! „Agnes von Meran" ist vollgepfropft mit Ideen, in ihr finden sich die Grundgedanken aller bedeutenderen idealistischen Dramen Nissels vertreten. Ingeburg erinnert deutlich genug an „Dido", der dem Adel feindliche Volkskönig Philipp August scheint von den „Jakobiten" herübergenommen, in seiner gewaltthätigen Art, große Pläne zu verfechten, gemahnt er dagegen an Perseus. Mit dem Gedanken, den Agnes verkörpern soll, hat der Dichter noch ein übriges gethan. Ich glaube Nissel nicht falsch zu verstehen, wenn ich gerade darin, in dieser Häufung von Ideen, den Grund erblicke, warum er die „Agnes von Meran" für sein „poetisch bedeutendstes" Drama hält. Nach seiner Art, über Poesie denken, ist dies Urteil auch gerechtfertigt. Aber es ist ganz gewiß ein Irrtum, wenn er beifügt, das Stück sei auch das bühnenwirksamste von allen, die er geschrieben. Die Erfahrung hat ihn denn auch vom Gegenteile belehrt. Nissel suchte den Grund hiefür freilich in äußeren Umständen, in dem Mißwollen und dem Ungeschick der Direktoren, in der Teilnahmslosigkeit des Publikums, doch lagen die Ursachen wohl tiefer. Das Drama war schon veraltet, als es zum erstenmal auf der Bühne erschien.

Man war eben schon damals dazu gekommen, die dramatischen Gedanken als Unnatur zu empfinden, und gerade die Häufung der Ideen, von der Nissel höchlichst befriedigt sein mochte, that der Wirkung am meisten Abbruch. Der Vorwurf selbst aber entbehrt so ziemlich jedes Interesses. Daß Philipp und Agnes ineinander verliebt sind, glauben wir ihnen gerne, ohne daran besonders teilzunehmen. Auch was die

Digitized by Google

Geistlichkeit und die Adelsschaft dazu sagen, läßt uns kalt. Das Verhältnis Ingeburgs zu Philipp ist völlig schablonenhaft gezeichnet. Psychologisch interessant ist im ganzen Stücke nichts bis auf den fünften Akt, wo wir Philipp August im Kampfe zwischen Liebe und Thatendrang sehen — offenbar ein Rest des alten Entwurfes. Allein Nissel thut sein Möglichstes, um selbst hierin seinen Doktrinarismus nicht zu verleugnen. Auch kommt das alles so plötzlich, daß es überrascht und verletzt, ja wohl gar als roh berührt. Wie viel zarter hat Grillparzer ein ähnliches Verhältnis in der „Jüdin von Toledo" dargestellt.

Die „Agnes von Meran" mochte den Schillerpreis erringen und verdienen, denn Schiller'scher Geist ist es in der That, der diese Tragödie trägt; sie wird aber wohl für immer darauf verzichten müssen, Leben auf der Bühne zu bekommen.

* * *

„Perseus von Makedonien" wurde im Jahre 1853 begonnen. Nur vier Jahre später entwarf Nissel die Tragödie „Heinrich der Löwe." Welch bedeutsamer Unterschied gleichwohl zwischen beiden Dramen! Dort die Alleinherrschaft des Typus bis zur Unvernunft gesteigert, hier im wesentlichen strenges Festhalten an der Individualität. Ab und zu freilich macht auch hier der Dichter den Versuch, das lebendige Sein der Bühnengestalten einer toten Bedeutung aufzuopfern, aber das geschieht nur vorübergehend, die innere und äußere Glaublichkeit des Dramas wird nicht ernstlich geschädigt. Was sich ereignet, geschieht aus den Charakteren, aus den augenblicklichen Stimmungen der Personen heraus mit einer gewissen natürlichen Triebkraft und Gewalt, die vorteilhaft absticht von der aufdringlichen und verletzenden Absichtlichkeit schematisierender Behandlung, wie sie Nissel sonst anwendet. Zwar ist es nicht immer der Augenblick mit seinem Zwang,

Digitized by Google

sondern hie und da auch der fürwitzige Dichter, der den Personen auf der Bühne die Zunge löst und sie dann sprechen läßt, was er selbst von ihnen denkt, aber derartige Störungen stellen sich nicht allzuhäufig dem natürlichen Fluß der Dinge entgegen, und man darf sagen: im allgemeinen haben wir es mit Menschen aus Fleisch und Blut, mit bodenwüchsigen Geschöpfen zu thun.

Gerade durch ihre individuelle Erscheinung gewinnen aber die Bühnenfiguren an allgemeiner Bedeutung, so paradox das klingen mag. Der Typus, der durch die Beseitigung aller individuellen Züge gewonnen wird, läßt sich nicht darstellen; er kann für den Psychologen unter Umständen wertvoll sein, niemals für den Dichter, am allerwenigsten für den dramatischen. Denn er lebt nicht, er führt nur eine angenommene, eine Scheinexistenz, er ist etwas Abstraktes, und es muß sich bei seiner dichterischen Verwendung stets ein störender Widerspruch ergeben zwischen dem abstrakten Typus und der unter allen Umständen konkreten, individualistischen That. Oder gibt es irgend eine That, die anders als individualistisch wäre? Läßt sich irgend eine menschliche That denken, so einfach, so allgemein, daß sie nicht in individuellen Regungen, sondern bloß in allgemeinen typischen Charaktereigenschaften ihren Ausgangspunkt hätte? Ich glaube nicht. Der Typus, dieses Produkt abstrakten Denkens, thut nichts, kann nichts thun, weil er nicht existiert. Eigenschaften begehren nicht. Jede That setzt aber ein Begehren und damit ein begehrendes Individuum voraus.

Gleichwohl braucht die Dichtung keineswegs auf typische Bedeutung ihrer Gebilde zu verzichten. Aber diese typische Bedeutung läßt sich nicht erreichen durch Verleugnung der Individualität, sondern vielmehr durch ihre Steigerung nach einer bestimmten Richtung hin. Auch das Leben schafft ja Typen. Jeder bedeutende Mensch ist ein solcher Typus,

Digitized by Google

könnte man sagen. Aber das wäre zu wenig. Jeder Mensch, in dessen Charakter eine Eigenschaft nach der positiven oder negativen Seite hin besonders ausgebildet ist oder dessen Charakter eine besonders deutlich erkennbare und eigentümliche Mischung von Eigenschaften zeigt, ist ein Typus. So erkennen wir in diesem oder jenem unserer Bekannten den Typus eines pflichtgetreuen Mannes, eines Lügners, eines Projektenmachers u. s. w. — es fällt uns aber nicht im Traume ein, in ihnen gar nichts weiter als Inkarnationen dieser ihrer hervorstechenden Eigenschaft zu erblicken. Und wenn wir im Leben so denken, warum sollten wir's in der Kunst anders halten? Der Typus als solcher ist nur ein Begriff, unnatürlich und unbrauchbar für die Darstellung, nicht so der typische Mensch: ihn darzustellen ist die Erfüllung der Kunst. Diese Darstellung ist aber nur durch starke, wohl angebrachte Betonung des Charakteristischen möglich.

Auch die rein typische Kunst hatte gewiß zu ihrer Zeit ihre Berechtigung; sie zeigt sich insbesondere in den Anfängen des dramatischen Schaffens bei allen Völkern. Es fehlte den Dichtern jener ersten, linkischen Versuche eben noch an der nötigen Schärfe der Beobachtung. Die Fähigkeit, Menschen zu sehen und zu erkennen, vervollkommnete sich langsam von Geschlecht zu Geschlecht und wird sich ohne Zweifel noch weiter vervollkommnen. Von dem Augenblicke aber, als die Dichter individuelle Züge wahrzunehmen vermochten, strebten sie auch darnach, sie darzustellen. Im Anfange mit wenig Glück; es mangelt eben vorerst noch an Übung, man begnügte sich mit bloßen Andeutungen, und etliche dürftige Striche galten noch für eine Zeichnung. Die Hand konnte dem Auge nicht nachkommen.

Nicht anders darf man das Drama der Griechen auffassen. Auch dieses bedeutet nur den Anfang einer Entwicklung, die übrigens sichtlich vom Typischen fort dem Realen zustrebt. Wenn dieses nicht erreicht wurde, wenn die großen

Digitized by Google

Dramatiker Griechenlands sich an Menschenschilderung statt an Menschendarstellung genug sein ließen, so hat man darin gewiß nicht eine künstlerische Absicht, sondern einfach einen Mangel an Können zu erblicken. Daß dieser Mangel aber ihrer dichterischen Kraft und Größe keinen Abbruch that, darf nicht verwundern; er haftete eben der ganzen Zeit und nicht dem einzelnen Dichter an. Es war aber ein verhängnisvoller Irrtum, das technische Unvermögen früherer Zeiten zum Prinzip einer neuen Kunst zu erheben. Ein Irrtum war es, das Ideal der Kunstvollendung in der Vergangenheit zu suchen. Daß ihn ein Schiller, ein Goethe begangen haben, macht ihn nicht besser. Jeder gesunde Mensch empfindet das Kokettieren gewisser moderner Maler mit den Praerafaeliten als etwas Unnatürliches und Widersinniges. Ob man aber auf die Praerafaeliten zurückgeht oder auf Rafael selbst, das ist in der Sache ein und dasselbe. Auch in der Kunst gibt es, wie im Leben, keine Vollendung, nur Entwicklung, ihr Ideal liegt immer und ewig in der Zukunft, nie in der Vergangenheit. Der Künstler, der nicht mit eigenen Augen sieht, sondern mit denen eines anderen — und wäre dieser andere ein Gott — bleibt hinter seiner Aufgabe zurück.

Man darf freilich nicht übersehen, daß gewisse Renaissancebestrebungen wohl berechtigt sein können. So, wenn es sich darum handelt, verloren gegangene Bildungselemente aufzugreifen, eine Tradition, die unterbrochen war, neu zu knüpfen. Das war bei jener Bewegung der Fall, die man allgemein als die Renaissance schlechtweg bezeichnet. Die Höhe griechischer Kultur war, einmal verlassen, nicht wieder erreicht worden. Wie weit waren die Völker des Mittelalters von der herrlichen Kalokagathie der perikleischen Zeit oder selbst von der protzigen Überkultur des cäsareischen Rom entfernt! Als nun die Antike aus der Vergessenheit wieder auftauchte, mußte sie wie eine Befreiung aus qualvoller Finsternis erscheinen. Man

Digitized by Google

durfte wirklich zu ihr emporblicken, man hatte in der That von ihr zu lernen. Indem man zurückzuschreiten schien, ging man in Wirklichkeit vorwärts. Anders aber lagen die Verhältnisse bei der neudeutschen Renaissance des vorigen Jahrhunderts. Sie erstreckte sich fast ausschließlich auf die Kunst. Hier aber bedeutete sie unleugbar einen Rückschritt. Die Technik der Alten war bereits überwunden, über ihre Einfachheit war man hinausgekommen. Freilich, ihre ruhige Schönheit war nicht wieder erreicht worden. Aber das war kein Grund, die bessere, vollkommenere realistische Technik einfach aufzugeben. Goethe selbst hatte mit ihr schon Großes geleistet: ein „Götz" war ihm gelungen und die Gretchenscenen; auch das Ausland hatte längst schon ermutigende Beispiele gegeben. Auf diesen Weg drängte die Entwicklung; führte sie nicht zu der absoluten Schönheit der griechischen und der Renaissanceschöpfungen — wer durfte schlankweg behaupten, daß absolute Schönheit das Ziel aller Kunst sei? Man hat diese Frage in Weimar gründlich erwogen und ihre Berechtigung zugegeben — aber nur theoretisch und verbrämt mit vielen „wenn" und „aber". Praktisch jedoch ging man, so weit man eben konnte, auf die Griechen und ihre veraltete Technik zurück, weil man ihre Kunst als die Kunst schlechtweg und die Kunst überhaupt als etwas Absolutes ansah. Man brach damit eine bereits gegebene und heilsam wirkende Kunsttradition, die realistische, ab, indem man den Versuch machte, eine schon verstorbene wieder in's Leben zu rufen. Man betrieb also künstlerische Reaktion. Niemand aber hat mehr Ursache, durch und durch modern zu sein, als gerade der Künstler, freilich nicht modern im banalen Sinne. Auch darf man sich nicht von Schlagworten blenden lassen; denn, wie wir es in unseren Tagen oft und oft beobachten können, nicht alles ist modern, was sich so nennt. —

Kann nun die mit Typen arbeitende Kunst wahrhaft

Digitized by Google

modern sein? Nicht, wenn ihr Substrat einmal erschöpft ist. Und das wird stets nach längerer oder kürzerer Zeit eintreten müssen, ist bei uns schon längst eingetreten. Denn der Typus ist etwas Begrenztes. Es gibt nur eine bestimmte Reihe von Typen, über die hinaus das schärfste Auge keine neuen wird entdecken können. Weil so der Inhalt bald erschöpft ist und dann für alle Zeiten gewissermaßen feststeht, wendet die auf dem Typus fußende Dichtung dem formalen Moment eine so übermäßige Bedeutung zu. Unerschöpflich dagegen ist die Individualität, auch jene, die typische Bedeutung hat; denn sie ist vor allem doch Individualität und als solche eine Erscheinung für sich, eine Erscheinung, die in derselben Form nicht wiederkehrt. Es hängt aber ganz und gar von der Schärfe unserer Beobachtung ab, immer wieder neue, kompliziertere Individualitäten als typisch bedeutsam zu erkennen. Die Darstellung des von allen individuellen Zügen losgelösten Typus bedingt also Stillstand, die Darstellung des typisch bedeutsamen Individuums dagegen verbürgt die Entwicklung der Kunst. Dort Nachahmung, wenn auch im edelsten Sinne, hier Fortschritt, wenn auch bisweilen in Bocksprüngen.

Ist denn wirklich ein so großer Unterschied zwischen der Darstellung des Typus und derjenigen der typischen Erscheinung, der typischen Individualität? Beide streben doch demselben Ziele zu, dem Einzelfalle, an den sich jede Darstellung nun einmal wohl oder übel halten *muß*, eine allgemeinere Bedeutung unterzuschieben. Gewiß, aber von verschiedenen Ausgangspunkten aus und mit gänzlich verschiedenen Mitteln. Die typisierende Kunst sucht den Fall schematisch darzustellen, sie arbeitet gleichsam mit allgemeinen Größen, d. h. sie sucht den *reinen* Fall zu konstruieren. Um aber das zu können, muß sie von vornherein alles ausscheiden, was etwa nur für einen bestimmten Fall zutreffen könnte. Freilich, das Thatsächliche, die äußere Handlung setzt einem solchen Verfahren

Digitized by Google

unübersteigliche Hindernisse entgegen, da jede That, wie gesagt, im Individuum wurzelt. Allerdings macht Goethe gelegentlich den Versuch, auch Geschehnisse symbolisch zu fassen, und in ziemlich plumper Weise ahmten manche „Modernen" dies nach. Aber all das kam über verunglückte Versuche nicht hinaus. Um so energischer wenden die Idealisten ihr Kunstprinzip an den Personen an. Alles, was das Individuum von anderen Wesen seinesgleichen trennt, also alles persönlich Charakteristische wird getilgt, und nur die einer größeren oder geringeren Anzahl von Individuen gemeinsamen Eigenschaften werden aufgegriffen. Goethe geht bekanntlich so weit, scharf ausgeprägte Gegensätze als allzu charakteristisch zu vermeiden und dafür sanfte, nach einem bestimmten Schema geordnete Abstufungen einzuführen, wodurch er sich freilich gegen seinen Willen der individualistischen Kunst in gewissem Sinne wieder nähert. Nun läßt sich nur die Realität darstellen, das Abstrakte dagegen kann nur geschildert werden. Der große innere Widerspruch, an dem die idealistische Kunst unheilbar krankt, liegt darin, daß sie den Typus, der nie und nirgends existiert, der nicht einmal den Schein der Existenz haben kann, als Symbol für eine Reihe von wirklich existierenden Geschöpfen aufstellt. Dadurch zerstört sie selbst ihre Wirkung schon im Keime. Von dem zusammenfassenden Typus bis zur völlig willkürlichen Allegorie ist nur ein kleiner Schritt; wie oft Verwechselungen beider besonders in den Anfängen der Kunst vorkommen, ist sattsam bekannt. Auch äußerlich besteht in der idealistischen Kunst ein Widerspruch, insofern nämlich etwas sinnlich darzustellen versucht wird, was mit Sinnen überhaupt nicht wahrgenommen werden kann.

Diese gefährlichen Klippen vermeidet die realistische Kunst, indem sie von Haus aus nur die Darstellung des konkreten Falles, die Zeichnung des Individuums vor Augen hat. Sie fußt also auf einer sicheren Grundlage. Bei dem Idealisten

Digitized by Google

ist die Phantasie mit der Reflexion verschwistert, bei dem Realisten mit der Beobachtung; jenes ist ein sehr feindliches Geschwisterpaar, dieses ein sehr verträgliches. Dort gelehrtes, pedantisches Auszirkeln, hier wirkliches Schaffen, dort Unnatur selbst in den natürlichsten Verhältnissen, hier selbst im Phantastischen, Übernatürlichen erquickende Lebenswahrheit. Gerade dadurch aber erlangen die Gebilde der realistischen Kunst wahrhaft typische Bedeutung. Diese stellt sich eben gleichsam von selbst, ungesucht ein; nur so aber kann sie mit voller, wirklich überzeugender Kraft wirken, denn nur, was wir als menschlich wahr, als natürlich erkennen, vermögen wir als ein Symbol für reale Erscheinungen hinzunehmen. In der realistischen Dichtung ist das Streben nach dem Symbol also gleichsam unbewußt, die symbolische Wirkung ergibt sich mit Notwendigkeit als die Folge der wahrheitsvollen Darstellung. In idealistischen Kunstwerken dagegen wird das Symbol als solches festzuhalten versucht, der Typus wird bewußt konstruiert: man kann nicht von einer symbolischen Wirkung reden, sondern von einer Wirkung des Symbols; dieses selbst ist ja nicht Ergebnis, sondern Grundlage der Darstellung.

Es scheint mir daher nicht zweifelhaft, daß die idealistische Methode gerade den Wirkungen der dramatischen Kunst besonders starken Abbruch thun muß. Denn in keiner Kunstgattung ist der Erfolg so sehr auf den sinnlichen Eindruck gestellt wie im Drama. Ich sage absichtlich „Kunstgattung", nicht „Dichtungsgattung"; ergibt sich das wahre Drama, jenes nämlich, das auf der Bühne Heimatsrecht erlangt, doch erst aus dem Zusammenwirken mannigfaltiger Künste. In keiner von ihnen sind die Mittel der Darstellung so vollkommen dem Leben nachgebildet wie im Drama. Dem Maler und Bildhauer ist nicht nur das Wort versagt, sondern auch das Nacheinander der Ereignisse, dem Erzähler dagegen das Augenfällige und die Wirkung im Raume. Der dramatische Dichter be-

Digitized by Google

herrscht das alles. Es ist zugleich die stärkste Wirkung und der gefährlichste Mangel seiner Kunst, daß die durchaus natürliche Grundlage, auf der sie fußt, der Phantasie des Zuschauers verhältnismäßig wenig Spielraum läßt. Diese Natürlichkeit der äußeren Darstellung ist selbstverständlich eine fortwährende und unerbittliche Kontrolle für die Natürlichkeit der dramatischen Komposition. Wenn sich diese nun, wie im idealistischen Drama, in mißverstandener Größe und Vornehmheit von der gemeinen Deutlichkeit der Dinge entfernt und in philosophischen Abstraktionen verliert, so ergibt sich ein klaffender Widerspruch, der jeder Wirkung verderblich sein muß.

Aber die Anhänger der Idealisten — und es gibt ihrer noch heutzutage — weisen auf die „mächtige, erschütternde, befreiende, läuternde" Wirkung der Dramen unserer Klassiker hin; bei den Idealisten wachsen ja die Epitheta ornantia bekanntlich wild wie die Brombeeren. Doch die sittliche Höhe einer Dichtung hat, wie schon oft betont wurde, nichts mit ihrem Kunstwerte zu thun; sie ist wenigstens nicht die einzige Bedingung. Und was das „Mächtige, Erschütternde" der Wirkung anbetrifft, so darf man dieser apodiktischen Behauptung wohl einige Zweifel entgegensetzen. Wieviel Mißverstand läuft auch bei diesem Urteil mit unter! Es geschieht gar nicht selten, daß die Panegyriker des Idealismus die Begriffe „Dramen der Klassiker" und „klassische Dramen" verwechseln. Wer hat nicht schon „Götz" und „Tasso" in einem Atem nennen hören? Und doch haben diese beiden Tragödien wenig mehr miteinander gemein als die Person des Dichters. Ein solcher Irrtum kann freilich nur einem Laien begegnen. Aber dieselben Unterschiede, die hier zwischen Stück und Stück bestehen, finden sich manchmal auch innerhalb ein und desselben Dramas. Nicht als ob völlig realistische völlig idealistischen Teilen gegenüberstünden — obzwar auch das bisweilen vorkommt — aber kaum in einem Drama unserer Klassiker ist die idealistische Theorie ganz und

Digitized by Google

gar in Praxis umgesetzt worden. Goethe zumal mit seinem Finderauge hat sich die Lust am Sehen und Bilden niemals durch den Eifer des Ergrübelns und Konstruierens benehmen lassen. Er war zu seinem Glücke nur selten so klassisch, als er es sein wollte. Auch Schiller, der darin weniger glücklich veranlagt war als Goethe, konnte sich nicht gänzlich von der realistischen Grundlage des Dramas losmachen, und vielleicht ist es gerade dieser Umstand, der eine gewisse Bühnenwirkung sichert. Übrigens ist diese keineswegs ausschließlich von der Tadellosigkeit des dramatischen Aufbaues abhängig; denn nicht alles, was von der Bühne herab wirkt, übt diese Wirkung als Drama aus. Eine kräftige, den Massen einleuchtende Tendenz, ja ganz äußerliche Umstände können da entscheiden; man hat Beispiele genug. Warum will man gerade bei den klassischen Dramen die Wirkung nur aus dem Wesen erklären? Der Geist, der in ihnen lebendig ist, der sich in ihnen — nur allzu gerne freilich — ausspricht, ist kühn, gewaltig, getragen von edelster Menschlichkeit, er strebt zum Höchsten empor und erreicht es; die künstlerische Zucht, der jene Bühnenwerke ihr Dasein verdanken, ist so strenge, so erfüllt von dem Streben nach reiner, lauterer Form; eine begeisterte Liebe zur Schönheit atmet aus ihnen — und all das, die ganze Genialität unserer Klassiker sollte verloren sein und wirkungslos bleiben, weil die Darstellungsart durch einen verhängnisvollen Irrtum beeinträchtigt war? Im Gegenteile, es ist nur natürlich, daß die ungeheuren Vorzüge über die schwerwiegenden Mängel hinweghelfen; es gibt so viel zu bewundern, daß man des Tadels vergißt, aber man thut unrecht, auch die Fehler anzubeten. Daß übrigens heute die klassischen Dramen eine geringere Wirkung ausüben als zur Zeit unserer Väter und Großväter, ist eine Thatsache, die niemand leugnet. Man macht dafür die Verrohung des allgemeinen Geschmackes verantwortlich. Wohl nicht mit Recht; wir haben eben nur klarere

Digitized by Google

Augen als unsere Voreltern, das ist alles. Immerhin werden manche klassische Dramen noch auf lange Zeit hinaus mächtig zu wirken vermögen, aber nicht *weil*, sondern *obwohl* sie klassisch sind, nicht wegen der Vorzüge der idealistischen Auffassung, sondern wegen des überwältigenden Genies ihrer Dichter.

Nur so läßt es sich erklären, daß schon die nächsten Epigonen der Klassiker — Grillparzer rechne ich aus guten Gründen *nicht* dazu —, daß schon diese in hohle Manier und leere Phrasendrescherei verfielen. Unter den Händen eines Goethe, eines Schiller bekam der Irrtum Kraft, er erhielt eine hohe Weihe von ihrem Geiste, unter den Händen der Nachahmer blieb nur der Irrtum übrig, und es war schon viel, wenn er sich in ein gefälliges Mäntelchen zu hüllen vermochte, um seine Mißgestalt nur einigermaßen zu verbergen. Was dort bewußte Kunstübung war — wenn auch eine verfehlte — ward hier zur bedeutungslosen Formel, und Irrtum steigerte sich bis zum krassen Widersinn. Die Typen der klassischen Dramen sind gewaltig, bedeutend, interessant, wenn ihnen auch das warmblütige Leben einer ganzen Persönlichkeit fehlt. Man sehe sich dagegen beispielsweise die Typen in „Perseus von Makedonien" an; sie sind in ihrer verstiegenen Größe unendlich klein, bedeutungslos, nichtssagend, ja sie sind nicht einmal Typen, sondern Karikaturen des Typus. Da *diese* unmöglich fesseln können, muß sich naturgemäß der äußere Vorgang, die Handlung, als das interessantere vordrängen. Trotzdem wird aber eine Methode der Darstellung beibehalten, die nur entschuldbar und erträglich ist, wenn der Typus alles, die Handlung für sich nichts bedeutet. So wächst der Widerspruch zwischen den äußeren Mitteln der Darstellung und dem inneren Bau des Stückes ins Ungeheuerliche; der Idealismus wird zur Redensart, Schwung zum Bombast, Stil zur Manier. Große nachzuahmen, ist immer gefährlich; wer sich nun gar an ihre

Digitized by Google

Fehler klammert, ist verloren. Über die Irrtümer Goethes und Schillers sind ganze Generationen gestrauchelt; das Straucheln ward Mode, es galt als ein Beweis dichterischer Begabung, und die wenigen, die aufrecht zu gehen wagten, wurden nicht verstanden.

In der realistischen Kunst gibt es strenge genommen kein Epigonentum. Wohl ist es natürlich, daß auch hier die Großen ihre kleinen Nachahmer finden, aber die Nachahmung wird nicht so leicht in leere Manier ausarten, weil der Realist immer auf seine eigene Beobachtung angewiesen ist, ein Umstand, der selbst dem Kleinsten eine gewisse Selbständigkeit, wenn auch in bescheidenen Grenzen, verbürgt. Durch die Subjektivität der Auffassung unterscheidet sich der Realismus wesentlich vom Naturalismus; denn dieser sucht den Dingen objektiv gerecht zu werden, freilich ohne das jemals zu vermögen. Es war ein Irrtum, im Naturalismus nichts weiter als einen gesteigerten Realismus zu erblicken. Es fußt freilich wie dieser auf Beobachtung, aber er versagt es sich, sie zu organischen Gebilden zu verwerten. Bewußte Steigerung des Charakteristischen ist ihm verpönt, denn jede Beobachtung ist ihm gleich wertvoll, er kennt keinen Unterschied zwischen wesentlich und unwesentlich. Damit aber nähert er sich unvermerkt dem Typischen. Irgendwo muß ja doch das Interesse ansetzen. Treten die individuell trennenden Eigenschaften nicht als besonders wichtig hervor, dann werden wir umsomehr den typisch einenden unser Augenmerk zuwenden. So verfahren in der That die naturalistischen Dichter. Das Typische ihrer Figuren bildet den Kern, woran dann das Individuelle als eine bloße Verbrämung gefügt wird. Hier ist das Bindeglied zwischen naturalistischer und idealistischer Methode. Beide haben, wie das schematische Verfahren der Darstellung, auch das Liebäugeln mit der Theorie gemein. Hier wie dort wird der Stoff nach theoretischen Erwägungen geordnet: für den

Digitized by Google

Idealisten ist die Reflexion der Ausgangspunkt, für den Naturalisten gleichsam das Ziel, dem er zustrebt, wofür er all das reiche Beobachtungsmaterial gesammelt hat. Naturalismus ist nichts weiter als phantasieloser Idealismus mit naturwissenschaftlichem Drill. Er bedeutet keine Entwicklung, wie er selbst nicht entwicklungsfähig ist, weil ihm die Grundbedingung alles künstlerischen Schaffens, eigenartige Einbildungskraft, fehlt. Könnten die naturalistischen Prinzipien in der Praxis wirklich ganz zur Anwendung kommen, so müßte ein Schriftsteller genau so schreiben wie der andere. Innerlich haltlos vermochte der Naturalismus natürlich nur durch ganz kurze Zeit ein wenig beneidenswertes Dasein zu fristen; er ist heute schon, wenn nicht ganz, so doch halb gestorben. Übrigens ist es höchst bezeichnend, daß er nicht etwa in realistische Bahnen einlenkte sondern zum Hyperidealismus umschlug und als Mystizismus, Symbolismus und dergleichen die Köpfe verwirrte. Diese Erscheinung ist nicht so paradox, als manche Leute glauben. Der Naturalismus ist eben seinem Wesen nach mit dem Idealismus viel näher verwandt als mit dem Realismus. Jene beiden sind Übergangserscheinungen, die vergehen müssen, wenn ihre Zeit vorüber ist. Der Idealismus war berechtigt als ein bedeutsamer Anfang der Kunst, der Naturalismus ist erklärlich und entschuldbar als ein Versuch, die ausgetretenen Geleise zu verlassen, dauernde Berechtigung hat aber nur der Realismus. In seinem Wesen sich gleichbleibend, ist er doch der mannigfaltigsten Wandlungen fähig, entsprechend den Fortschritten des menschlichen Erkennens.

Daß sich zwischen diesen Kunstrichtungen zahlreiche Abschattungen ergeben, ist natürlich. Nissel, der sich sonst mit Behagen in den Bahnen des Idealismus bewegte, macht, wie gesagt, in der Tragödie „Heinrich der Löwe" eine bemerkenswerte Schwenkung zum Realismus. Ganz vermochte er sich natürlich auch hier nicht von der Schillerschen Schule zu be-

Digitized by Google

freien. Auch in Heinrich dem Löwen sagen die Personen ab und zu die Lektion her, die ihnen der Dichter aufgegeben, auch hier fällt Nissel manchmal in den ihm so geläufigen Ton lärmender Rhetorik. Ein ziemlich krasses Beispiel hierfür ist die fünfte Scene im vierten Akte, jene, in der Heinrichs Gemahlin Mathilde für ihren Mann bei der Kaiserin Beatrix Fürbitte einlegt. Die beiden Frauen sprechen, als ob sie bei niemand Geringerem als Cicero in die Schule gegangen wären. Freilich muß man zugeben, daß die Situation diesen Aufwand an Rhetorik wenigstens teilweise entschuldigt: Mathilde hat ja das natürliche Bedürfnis, Beatricen zu überreden. Aber sie wird dabei schrecklich theoretisch, und die Kaiserin antwortet ihr in demselben Tone. Auch fragt es sich, wozu die ganze Scene eigentlich da ist. Kaiser Friedrich vertraut seiner Gemahlin im strengsten Geheimnisse an, daß er den Herzog Heinrich nur deshalb vor den Reichstag lade, damit dem Rechte Genüge geschehe, daß er ihn aber keineswegs bestrafen oder gar verderben, sondern ihm völlig verzeihen wolle. Aus Mitleid mit Mathilde verrät ihr nun die Kaiserin dieses „Staatsgeheimnis" und bricht so ihr Versprechen. Man sollte nun glauben, daraus müsse irgend etwas Wichtiges folgen. Aber nicht das Geringste ergibt sich, nicht einmal das Nächstliegende, daß Heinrich seinen Groll aufgibt und friedlich einlenkt. Die Scene geht also spurlos vorüber. Es scheint also wirklich, daß sie nur da ist, weil Nissel wieder einmal sich selbst wollte reden hören. Freilich, auch die Kaiserin Beatrix mußte einmal zu Worte kommen; da sie aber nach dem Plane des Dramas auf den Gang der Ereignisse keinen Einfluß nehmen konnte, mußte sie wenigstens als Rednerin debutieren. Sie ist ganz Typus der Kaiserin, wie Mathilde Typus der edlen Gattin und Mutter ist. Es ist außerordentlich bezeichnend, daß es Nissel, der doch in Kaiser Friedrich, in Herzog Heinrich, in Welf u. s. w. wirkliche Charaktere auf die Bühne stellte,

Digitized by Google

nicht glückte, in der Zeichnung von Frauennaturen über das Schematisch-Typische hinauszugehen. Wenigstens nicht in der Tragödie; erst die anmutige Lustspielstimmung in „Ein Nachtlager Corvins" wirkte in dieser Richtung befreiend auf sein Schaffen ein. Die merkwürdig geringe Fähigkeit, Frauen lebenswahr zu zeichnen, teilt er übrigens mit seinem großen Vorbilde Schiller.

An Schiller gemahnt in „Heinrich der Löwe" auch die strenge ethische Auffassung. Seiner Pflicht hat der Mensch alles andere zum Opfer zu bringen, selbst seine bessere Überzeugung; denn diese kann als etwas durchaus Subjektives trügen, jene aber ist klar und deutlich vorgezeichnet, die einzige verläßliche Richtschnur für unsere Handlungen. Es gibt also schlechterdings keine Rücksicht, wonach die Verletzung der Pflicht gestattet werden könnte. Kaiser Friedrich faßt seinen Herrscherberuf in diesem Sinne auf, ihm ist die größte Macht zugleich der Inbegriff der Pflicht, und darum bedeutet für ihn sogar die schwerste Niederlage einen Sieg. Herzog Heinrich vergeht sich gegen seine Pflicht, wenn auch aus den edelsten Beweggründen; er glaubt, in seinem besseren Wissen sich über die Forderungen der Pflicht wegsetzen zu können, und darum ist für ihn selbst der glänzendste Sieg nur das trügerische Vorspiel des unausbleiblichen Falles. In dieser hohen Sittlichkeit der Auffassung darf man wohl einen besonderen Vorzug von Nissels Drama erblicken. Denn wenn die Dichtung auch keineswegs eines Wohlverhaltungszeugnisses bedarf, um zu gelten, wenn sie sich auch, sobald es ihr beliebt, recht übermütig und locker geberden darf, die tiefste Wirkung wird sie doch nur dann zu üben vermögen, wenn sie erfüllt ist von dem Geiste wahrer, strenger Sittlichkeit.

Diese Auffassung, welche das ganze Werk gleichsam Farbe gebend durchtränkt, wird aber glücklicherweise nicht zum anspruchsvollen „Grundgedanken", zur thematischen Idee; sie

Digitized by Google

nimmt gar keinen Einfluß auf die Darstellung, die in allem Wesentlichen realistisch bleibt. Lebenswahr und von packender Wirklichkeit ist vor allem die Hauptfigur, Heinrich der Löwe. Reichsverräter, nicht weil er die Macht begehrt, sondern weil er sein deutsches Vaterland über alles liebt; Verräter am Kaiser und doch im Innersten sein bewundernder Freund — wie fesselnd der Charakter, wie bedeutend der Konflikt! Und wie prächtig hat es Nissel verstanden, in Heinrich dem Löwen einen ganzen, glaublichen Menschen zu schaffen. Das war nicht so leicht. Die Versuchung lag nahe genug; denn hier war ein wirklich bedeutender Typus gegeben, und ihn mit menschlich charakteristischen Zügen auszustatten, schloß die Gefahr in sich, ihn von seiner reinen Höhe herabzuziehen. Es bedurfte großer Kraft, dieser Gefahr, die freilich nur eine scheinbare war, zu entgehen. Scheinbar, sage ich; denn eine andere als realistische Behandlung hätte die Figur zum lügnerischen Worthelden gemacht, der für seinen Verrat in der angeblichen Vaterlandsliebe nur einen tönenden Vorwand sucht. Das hat der Dichter glücklich herausgefühlt, und er hat sich nicht gescheut, seinem Helden menschliche Schwächen zu belassen, scheinbar einander widersprechende Charakterzüge, anstatt sie zu tilgen, kräftig herauszuarbeiten und aus ihnen die sachlichen Konsequenzen zu ziehen. Und gerade darum, nur darum glauben wir diesem Heinrich.

Bezeichnend für seinen Charakter ist vor allem einerseits eine gewisse Schwerfälligkeit des Entschlusses, hervorgegangen aus der grüblerischen selbstquälerischen Eigenart seines Geistes, andererseits sein leicht erweckter, maßloser Jähzorn. Auf diesem merkwürdigen Widerspruch ist sein ganzes Wesen gegründet. Dem zielbewußten, planvollen und energischen Handeln stellt sich immer grübelnde Überlegung in den Weg, im Jähzorn aber wagt er das äußerste ohne Besinnen. Wie sicher und unerschütterlich seine Überzeugung ist, sein Wille ist

Digitized by Google

nicht fest, und nur gereizt vermag er ihn eine Zeitlang festzuhalten.

Er hält Kaiser Friedrichs Anstrengungen, Italien den Deutschen zu unterjochen, für einen verhängnisvollen Wahn; im Norden erblickt er Deutschlands Zukunft, dort ist nach seiner Überzeugung das Feld für deutsche Siege und deutsche Kulturarbeit. Das betrachtet er als sein Lebenswerk. Darum empfindet er die Pflicht, Friedrich Heeresfolge nach Italien zu leisten, als eine drückende Last, ja als eine Vernichtung seines ganzen Wesens. Trotzdem kann er sich nicht dazu entschließen darnach zu handeln, er vermag das Band nicht zu zerreißen, das ihn an die Person Friedrichs und an dessen kaiserliche Würde fesselt. In diesem Widerstreite martert er sich selbst, sein Sehnen und Wünschen wird nicht zum kräftigen Wollen. Von außen muß der Anstoß zum Handeln kommen. Wenn Kaiser Friedrich doch ein einzigesmal unrecht hätte!

O, einen Schatten Unrecht gegen mich
Von ihm begangen! Einen feindlichen
Gedanken gegen mich in seinem Kopf —
Was gäbe ich darum!

So ruft Heinrich aus (II. 6), und die ganze Qual seiner widerspruchsvollen Seele drückt sich in diesen Worten aus. In der That lädt Friedrich — wenigstens nach Heinrichs Ansicht — dieses Unrecht auf sich, indem er sich von Welf dessen Güter schenken läßt. Heinrich erblickt darin eine sträfliche Verkürzung seiner Erbansprüche und weigert zornentbrannt die Heeresfolge. Was er lange geplant, ohne die Kraft des Entschlusses zu finden, er thut es in dem Augenblicke wilder Erregung.

Wenn er sich hernach besinnt und schmerzvoll von sich sagt:

Aus Überzeugung reifte nie die Kraft,
Vom jähen Zorn erst mußt' ich sie mir borgen,

Digitized by Google

Im Zank um ein verlornes Erbe ward
Der lang genährte Vorsatz erst zur That.

so enthüllt er damit seines Wesens tiefstes Geheimnis. Wir müssen ihm auch recht geben, wenn er fortfährt:

So ward, was groß zu sein bestimmt war, klein,
Und wie ein Krämer handelte ein Fürst. (III. 2.)

Sein Entschluß, die Heeresfolge zu versagen, wurde ja in der That wenigstens augenblicklich durch eine Regung von Ärger, Neid und Habsucht hervorgerufen. Auch gekränkter Ehrgeiz mischt sich in seinen Widerwillen, an Friedrichs Seite in Italien zu fechten. Oft spricht er es aus, wie sehr es ihm an der Seele nage, daß alle seine kriegerischen Thaten doch nur Friedrichs Ruhm vermehren. Es ist also nicht seine Überzeugung allein, daß dem deutschen Volke nur im Norden des Reiches dauernde Erfolge winken, die ihn bestimmt; auch weniger edle, minder lautere Beweggründe spielen mit. Ist also der Dichter nicht doch der Gefahr unterlegen, denjenigen klein zu machen, den er zwar schuldig, aber doch groß wissen wollte?

Ich glaube nicht. Denn, wenn sich in Heinrichs große Absicht auch allerhand kleinliche Regungen mischen, so wird sie von ihnen doch nicht verdrängt, sie bleibt doch das Wesentliche. Die Schlacken dienen nur gerade dazu, der Gestalt Heinrichs das unnatürlich Übermenschliche zu nehmen, das ihr sonst anhaften müßte. Wir halten ihn ihretwegen keineswegs für niedrig; im Gegenteile, wir glauben ihm, wenn er zum Kaiser sagt:

Nein — Heinrich war so klein nicht, als Du wähntest.
Ob er in Zorn und Habsucht auch von Dir
Sich wandte — Zorn und Habsucht war's doch nicht,
Noch schnöder Neid, gemeiner Eigennutz,
Was ihn getrieben, sich von Dir zu wenden.
Ihm leuchtete ein Ziel voran, ihn trieb
Ein mächt'ger Drang, Bewußtsein einer Sendung:

Digitized by Google

Die deutsche Kraft, die Du im Wahn der Größe
Im Süden nutzlos hingeopfert und
Zersplittert hast, im Norden neu zu gründen —
Das war mein Ziel — das ist's . . . . . (IV. 3.)

Wir glauben es ihm; denn er, der sich in einer Regung häßlichen Neides vom Kaiser abgewendet, im Glücke findet er wieder den Weg zur Pflicht. Der Sieg über die Obotriten bringt seine Pläne der Verwirklichung nahe, aber die Nachricht von Friedrichs Niederlage bei Legnano wirft ihn zu Boden. Grausam fällt ihn der Gedanke an, daß das deutsche Schwert von Welschen zerbrochen sei, weil er im Kampfe gefehlt habe, und unverzüglich macht er sich auf, — dem heimkehrenden Kaiser entgegen, um ihm zu sagen: ich habe schwer gefrevelt — verzeih! Freilich, da Friedrich ihn nicht als Freund, sondern ganz und gar als strenger, richtender Kaiser empfängt und von ihm trotz seines reumütigen Bekenntnisses fordert, er solle sich dem Gericht der Fürsten stellen, da bäumt sich sein Stolz neuerdings auf. Heinrich empört sich offen, und das Schicksal vollendet. Aber da der einst so mächtige Herzog der Bayern und Sachsen besiegt und erniedrigt den grausamen Urteilsspruch seines Kaisers vernimmt, der ihn in die Verbannung schickt, das durch Heinrich groß gewordene Sachsen in kleine Stücke schlägt und diese an einzelne Fürsten verteilt, da trifft ihn nichts so bis ins Innerste der Seele, als daß sein Lebenswerk zerstört wird, und erschütternd ist sein Flehen:

Ein Volk ins Leben rufen wollte ich —
Denn Völker bleiben, wenn Geschlechter gehen.
O Friedrich! Friedrich! laß mein Werk bestehen.
Gib meinem Todfeind, was ich mir bestimmt —
Daß er's vollende, — doch zerstör es nicht! (V. 6.)

Solche Töne findet nur wahre Begeisterung für einen großen Gedanken. Wir fühlen's: für Heinrich bedeutet das Bewußtsein seiner Sendung mehr als etwa eine scheinheilige

Digitized by Google

Entschuldigung vor sich selbst. Ebenso echt und aufrichtig ist seine Freundschaft für Kaiser Friedrich, obwohl er sie verriet, verraten mußte. Wie hetzt ihn nicht sein Gefolgsmann Johannes von Truchseß gegen den Kaiser auf! Alle Umstände sprechen dafür, daß Friedrich mit ihm ein falsches Spiel wagt, daß er, der Heinrichs Feinde öffentlich mit seinem Zorne bedroht, sie heimlich ermutigt. Dem Sachsenherzog könnte nichts erwünschter sein, denn es entbände in mit einemmale aller Pflicht. Wohl faßt ihn Zweifel an, er möchte ja nur zu gerne mißtrauen, aber er bringt es nicht über sich; das Bild des Freundes tritt, Glauben heischend, in seiner männlichen Reinheit vor seine Seele. Das äußerste, wozu er sich entschließen kann, ist, den Kaiser zu fragen, ob jene üblen Gerüchte auf Wahrheit beruhen.

Hintreten will ich vor ihn und ihn fragen:
Herr, ist es wahr und sinnst Du, mich zu stürzen?
Nein — nein — die Frage wär' Beschimpfung. Darf
Ein Mann den andern fragen: Bist Du falsch? — —
Doch fragen will ich — so ihn lachend fragen:
Ist das Gerücht nicht närrisch, Herr? Sie sagen,
Du sännest, mich zu stürzen. Ist's nicht toll? (I. 7.)

Allein selbst zu dieser zahmen, schüchternen Frage kommt es nicht. Der Kaiser besiegt Heinrichs Zweifel, bevor sie ausgesprochen sind, ungebeten erfüllt er ihm seinen Herzenswunsch und verstattet ihm die Heimkehr. Es ist ein überaus feiner Zug, daß Heinrich nun nicht sofort, sondern erst „nach einer kleinen Pause des Kampfes" das Wort spricht: „Ich nehm' es an."

Heimgekehrt wird er von den neidischen Nachbarn angefallen. Mannhaft erwehrt er sich ihrer; einem von ihnen nimmt er einen Brief ab, der ihm der klarste Beweis dünkt, daß der Überfall in der That auf Anstiften des Kaisers geschehen sei. Empört tritt er vor seinen Herrn. Weniger daß

Digitized by Google

ihm selbst Unrecht widerfuhr, als daß Friedrich falsch ist, verwundet ihn so tief.

Sag's heraus,
Daß Du mich hassest und verderben willst;
Doch stell' mir nicht mit List im Finstern nach.
Es ziemt Dir nicht, mich aber macht es rasend —
Und gern möcht' ich mein Recht besonnen fordern. (II. 3.)

Ich kann mir nicht versagen, hier, wiewohl an ungehöriger Stelle, auf diese letzte Zeile hinzuweisen. „Und gern möcht' ich mein Recht besonnen fordern." Wie ein Blitz erhellen diese Worte die ganze Seele Heinrichs. Er spricht im Zorn, aber er weiß, daß er zornig ist, und möchte gern besonnen bleiben. Da stoßen die beiden einander scheinbar widersprechenden Grundeigenschaften hart zusammen: das Jähe, Plötzliche, Impulsive und die lähmende Reflexion, die Erwägung, das qualvolle Bedürfnis, sich von jeder That peinlich Rechenschaft zu geben.

Der Kaiser vermag es, Heinrichs Verdacht völlig zu entkräften, und bietet dem Freunde die Hand zur Versöhnung. Unser Gefühl sagt uns, daß es von Herzen kommt, wenn Heinrich „aus einer Art von Bestürzung und Beschämung" sich ermannend in die Rechte des Kaisers einschlägt und ausruft:

Daß ich sie fassen darf und drücken — sieh —
Es fällt damit ein Stein von meinem Herzen;
Denn Dir zu grollen ward ich nimmer froh! (II. 3.)

Freilich, Johannes von Truchseß ruft wieder Zweifel in Heinrichs Seele wach. Der Kaiser habe nichts gethan, als wozu die Klugheit riet. Wenn Heinrich seinen Feinden unterlegen wäre, wer könne wissen, ob der Kaiser sich nicht auf ihre Seite gestellt hätte? Diese Ansicht hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, wenigstens auf den ersten Blick; Heinrich ist betroffen, aber er ermannt sich sofort:

Digitized by Google

. . . . . Und muß ich wählen,
Beim ew'gen Gott! so will ich glauben, was
Zum Wesen dessen paßt, von dem ich's glaube,
Das Große glauben von dem großen Mann. (II. 4.)

Endlich aber kommt es doch zum Bruche, und der Kaiser muß ohne den Herzog nach Italien ziehen. Dieser hat alle Ursache, sich seiner That zu freuen. Sie allein ermöglicht ihm den glänzenden Sieg über Obotriten und Pommern, sie führt seinen Traum von der Größe des deutschen Volkes der Erfüllung entgegen. Aber mitten in diesen Jubel hinein kommt die Nachricht von dem Tode Friedrichs vor Legnano. Der Herzog ist tief erschüttert. Es nagt als der schwerste Vorwurf an seiner Seele, daß er den Freund nicht mit seinem Schilde gedeckt, mit seinem Schwerte gerettet habe. Die Worte seines getreuen Johannes, der nun die Wege für Heinrichs Größe geebnet sieht und schon die Krone auf seines Herrn Haupt erblickt, empören und verletzen ihn. Ihm ist der Gedanke an die Krone verhaßt, er muß dabei an seinen Freundschaftsbruch denken. Zornig befiehlt er Johannes, zu schweigen. Da aber dieser sich nicht einschüchtern läßt und in immer helleren Jubel über den Tod des Kaisers ausbricht, geschieht das Unglückselige: Heinrich schlägt in aufwallendem Zorn mit der Streitaxt nach Truchseß, und zu Tode getroffen sinkt dieser nieder. So rächt Heinrich den Kaiser, den er selber verraten.

Aber die Nachricht von dem Tode Friedrichs war falsch, und, von der schwersten Seelenangst befreit, beschließt der Herzog, ein offenes Wort mit Friedrich zu sprechen. Er sucht den Freund, aber er findet nur den Kaiser. Das zumeist ist es, was seinen Zorn aufs neue stachelt. Er kam mit übervollem Herzen, die alte Freundschaft sollte wieder aufleben, und Friedrich wies ihn kalt und starr zurück. Das erträgt er nicht; darum empört er sich. Er unterliegt. Tief gebeugt steht er vor seinem kaiserlichen Richter, und so völlig er sich

Digitized by Google

von diesem vernichtet sieht, das Gefühl der alten Freundschaft regt sich doch noch in ihm, wehevoll erzitternd:

So Hartes hab' ich nicht um Dich verdient.
Mein Herz hat doch um Dich geblutet, Friedrich,
Als Deines Todes Kunde kam, um Dich.
Im Zorn hab' ich den besten Freund erschlagen. (V. 6.)

Und sein letztes Wort an den Kaiser ist:

Und nichts — nichts spricht in Dir als nur der Richter?
(V. 6.)

Diese Freundschaft, so oft verleugnet, ist also dennoch in jedem Augenblicke wahr und echt, und Heinrich darf mit vollem Rechte zu Friedrich sagen:

. . . . . Nur der Wille
Trennt mich von Dir, nicht meines Herzens Zug. (IV. 3.)

Ebenso glauben wir Heinrich seine Männlichkeit trotz seines Wankelmutes. Daß er persönlich tapfer und todesmutig ist, dafür gibt er zahlreiche augenscheinliche Beweise. Aber seine Willensschwäche könnte wohl auf einer gewissen, ich möchte sagen, innerlichen Feigheit beruhen. Doch ist dies nicht der Fall. Es ist wahr, in Friedrichs Nähe verläßt ihn stets seine Sicherheit. Der Kaiser braucht dem Herzog nur zu befehlen:

„Ich sage — still den Aufruhr!"

und der Herzog, der noch eben unbändigen Groll gegen den Kaiser im Herzen trug, geht schweigend von dannen, um nach einer kleinen Weile wieder zu kommen und zu melden:

„Herr, der Aufstand ist gestillt." (I. 9.)

Während alle anderen ihn und seinen grimmigen Jähzorn fürchten, besitzt Friedrich die Kunst, ihn „mit einer Handbewegung zu entwaffnen". Nur wenn er sich in seinem Stolze verletzt fühlt, gewinnt er sein Selbstbewußtsein Friedrich gegenüber. Und doch entspringt all das, wie gesagt, keineswegs einer Regung von Feigheit. In Friedrichs Nähe überkommt ihn eben die Empfindung unantastbarer Größe; wie die Ver-

Digitized by Google

körperung strengen Pflichtgefühles steht der Kaiser vor ihm, und Heinrich gehorcht, nicht weil er den Mut zum Widerstand nicht fände, sondern weil ihm dunkler oder klarer bewußt ist, daß der Kaiser recht hat. Die Schwäche seines Wollens hat also nichts Unmännliches und Kleinliches an sich; sie geht hervor aus einer edlen Bedenklichkeit, aus einem heiklen, zarten Gewissen. Heinrich ist eine von jenen tragischen Naturen, die, ein großes Ziel vor Augen, nicht rücksichtslos genug sind, um auch die Schuld, die sich mit jeder irdischen Größe verknüpft, entschlossen auf sich zu nehmen.

Es war vom Dichter sehr geschickt, für die niedrigen Triebe in Heinrichs Natur gleichsam einen Doppelgänger aufzustellen in der Gestalt Johannes' von Truchseß. Was bei jenem nur vorübergehende Regung sein kann, darf von diesem mit eisernem Starrsinn festgehalten werden: der Groll über Heinrichs Verdunkelung, das Mißtrauen gegen Friedrich, der lodernde Ehrgeiz. Denn hier, bei Truchseß, entspringt all das der treuen Hingabe an seinen geliebten Herrn und wird dadurch ein überaus kräftiges Agens, um den schwankenden Herzog zu bestimmen. Der Kampf, den Heinrich in seinem Herzen ausficht mit all den dunklen, unedlen Wünschen, stellt sich so gleichsam äußerlich und viel deutlicher dar. Der Dichter gewinnt damit für den Helden jene Reinheit des Charakters, die ihm unerläßlich scheint. Denn was an unlauteren Beweggründen in ihm ist, braucht nur leise anzuklingen, Truchseß gibt sozusagen einen wirksamen Schallboden dafür ab. So vermeidet es der Dichter, daß die menschlichen Schwächen Heinrichs verletzen und sein Bild trüben, ohne sie deshalb wegleugnen oder weitschweifig beschönigen zu müssen. —

Freilich ergibt sich dabei eine andere Gefahr: Truchseß kann nur allzuleicht als ein Schemen, eine bloße Personifikation erscheinen. Doch läßt sich diese Gefahr umgehen, denn die Stellung, die der welfische Ritter einnimmt, ist eine durchaus

Digitized by Google

natürliche und in den Verhältnissen gegebene; es hindert ihn nichts, eine glaubliche Persönlichkeit zu sein. Leider ist der Dichter der Versuchung wenigstens teilweise erlegen. Wenn Heinrich seinen getreuen Johannes im Jähzorn erschlägt, weil dieser sich mit frevelnden Worten an Kaiser Friedrich vergangen, so liegt darin wohl eine beabsichtigte Symbolik: der Herzog tötet in Johannes seinen eigenen Groll, seine eigene Mißgunst, sein eigenes Begehren nach der Krone. Mir will bedünken, daß gerade in dieser Szene wieder der theoretisierende Nissel zum Vorschein kommt; denn diese Symbolik ist so scharf und so fein ausgetiftelt, daß sie ein gelindes Fröfteln erweckt. Und merkwürdig! Gerade in dieser Szene kommt dem Dichter der Blick für die Erfordernisse der Situation wieder abhanden. Johannes ist nicht tot, nur tödlich verwundet. Der Herzog aber und seine Gemahlin Mathilde machen nicht die geringste Anstalt, Hilfe zu schaffen. Wohl ruft Mathilde zweimal: „Hilfe!“ — im übrigen aber begnügt sie sich ebenso wie Heinrich mit der Versicherung Johannes', daß keine Hilfe mehr möglich sei:

Denn wen der Arm
Des Löwen traf, der steht nicht wieder auf. (III. 3.)

Trotz dieser Versicherung übrigens, nach der man erwarten sollte, Johannes werde, wenn nicht sofort sterben, so doch mindestens die Besinnung verlieren, hält der wackere Truchseß noch eine verhältnismäßig recht lange und wohlgesetzte Rede.

Aber derartige Rückfälle in die alte Liebhaberei mag man dem Dichter gern und unschwer verzeihen. Im ganzen ist dieser Heinrich der Löwe doch eine prächtig gelungene Figur. Wir glauben ihm seine Größe, weil wir auch seine Schwäche sehen, weil wir gewahren, wie jene sich von dieser ringend befreit. Wir sind einmal so, wir Menschen: wir glauben nur an unseresgleichen und weder an Engel noch an Teufel.

Digitized by Google

Ebenso gelungen wie Heinrich scheint mir die Gestalt Kaiser Friedrichs. In ihm ist das Pflichtgefühl Fleisch und Blut geworden. Er fühlt sich nur als die Verkörperung des Rechtes, und jede persönliche Regung opfert er den Forderungen seines erhabenen Amtes auf. Dieses hohe, unantastbare Pflichtgefühl macht ihn groß, gibt ihm die nie fehlende Sicherheit des Handelns, die Siegesgewißheit in den drückendsten Lagen. Er glaubt an seine Pflicht, und an sich selbst und seine Sendung. Das hebt ihn über die anderen hinaus, das zwingt Ehrfurcht und Gehorsam ab. Ein Volkskaiser im schönsten Sinne des Wortes ist er nicht bloß Herrscher, sondern auch Mensch. Er geht nicht sozusagen mit der Krone auf dem Haupte spazieren. Manchmal schmerzt ihn die Größe seines Amtes (IV. 1), aber freilich zaudert er keinen Augenblick, ihr sein ganzes Sein anheimzugeben.

Zu Heinrich trägt er ein Gefühl tiefer Freundschaft. Da dieser unbotmäßig wird, möchte der Kaiser dem alten Freunde wie so gerne bedingungslos verzeihen; aber als oberster Hüter des Gesetzes muß er verlangen, daß sich der Friedensbrecher auf Gnade und Ungnade dem Gerichte stelle (IV. 3). Vielleicht streift gerade hier die Gerechtigkeitsliebe Friedrichs ein wenig an Rechthaberei; Heinrich hat ja ohnedies in Gegenwart der Fürsten ein offenes Bekenntnis seiner Schuld abgelegt, es war also vielleicht doch etwas zu weit gegangen, ihn dann noch ausdrücklich vor den Reichstag zu bestellen. Denn auch dort wollte sich Friedrich mit dem Geständnis Heinrichs begnügen und von einer Strafe absehen; das erklärte er seiner Gemahlin gegenüber (IV. 1).

Da nun Heinrich, gereizt, erklärt, er werde sich nicht stellen, bittet ihn der Kaiser. Und wie rührend sind seine Bitten! Wie spricht aus ihnen ein tiefes, warmes Gefühl! Schon im Begriffe, zu gehen, wendet er sich noch einmal um und mahnt:

Bleib nicht weg, Heinrich! Hör' auf meine Stimme! —

Digitized by Google

Und dann noch zweimal: „Bleib nicht aus in Worms!“ — Dieſe ſparſamen Worte, die der Freund gleichſam dem Kaiſer abringt, wie leuchten ſie hinab in das Tiefſte des Herzens! Sie ſagen mehr, als die längſte und ſchönſte Rede, denn ſie ſind wahr. Sie ſind wie ein Hilfeſchrei — um Rettung für den Freund.

Aber freilich, da einmal Blut gefloſſen, darf der Kaiſer keine Schonung mehr üben. Als Reichsverräter hat Heinrich die ſchwerſte Buße zu dulden.

. . . . . Ich,
Dem in die Hand das Volk das Richtſchwert legte,
Ich ſollte ſeines Jammers nicht gedenken,
Ich ſollte handeln, wie ich wohl
Gehandelt hätte, wenn die Unterwerfung
Gekommen wäre, eh' ein Schwertſtreich fiel?
Auf daß der Schrei der Witwen und der Waiſen
Zum Himmel ſtiege, mich vor Gott verklagend!
Vergebens wären Tauſende gefallen?
Und eine neue Ordnung wüchſe nicht —
Nicht eine beſſ're aus der Saat der Leichen?
Steh auf! Zu ſpät um Gnade flehſt Du mich —
Steh auf und höre Deines Richters Spruch.

Und da Heinrich ergriffen fragt:

Und nichts — nichts ſpricht in Dir als nur der Richter?

antwortet der Kaiſer düſter:

Was frommt es Dir, in meine Bruſt zu ſchauen?
Was Friedrich fühlt, kann Dein Geſchick nicht wenden.
(V. 6.)

Und raſch, „wie einer inneren Bewegung Herr zu werden“, eilt er ab.

Das Bewußtſein ſeiner Kaiſerwürde iſt aber in ihm keineswegs verknöchert. Nichts von der ſteifen Herrlichkeit der gewöhnlichen Theaterkaiſer iſt an ihm. Er fühlt ſich nur als den oberſten Diener ſeines Volkes, und wo es deſſen Wohl erheiſcht, verleugnet er all ſeinen perſönlichen Stolz. Da

Digitized by Google

Heinrich in seinem Zorne sich weigert, ihm aufs neue nach Italien zu folgen, läßt er sich zu beweglichen Bitten herab: er weiß, die Heeresmacht des Sachsenherzogs kann im Kampfe den Ausschlag geben. Auch Bitten vermögen aber den einmal empörten Herzog nicht zu besänftigen, und, um ihn endlich zur Besinnung zu bringen, geht der Kaiser so weit, vor ihm sein Knie zu beugen. Er thut es mit innerem Widerstreben, das sieht man, aber eben deshalb gibt man ihm recht, wenn er ausruft:

Erniedrigt bin ich nicht durch diese That;
Nie war ich stark wie jetzt! (II. 8.)

Man fühlt eben: nicht der Gedanke an sich selbst, sondern einzig die überwältigende Sorge um sein Volk hat diesen Mann auf die Knie gezwungen. Das ist nicht bloß eine in kaiserlichen Hermelin gekleidete Puppe, nicht bloß Krone, Zepter und Schwert, sondern ein edler, vom lautersten Pflichtgefühle durchglühter Mensch, dem das Schicksal als einem wahrhaft Würdigen die Krone bestimmt hat.

Es würde zu weit führen, auch die anderen Gestalten des Stückes näher auf ihren „menschlichen Bestand", möchte ich sagen, zu prüfen. Verlockend genug wäre dies. Besonders der köstliche Welf reizt dazu. Welcher Humor in all seinem Reden und Thun! Ein wein- und weiberseliger Schlemmer, ein Lotterbold, ein Bruder Immerlustig — aus Gram um den Verlust des einzigen Sohnes! Wie sicher ist ferner der kluge, allzeit maßvolle und stets peinlich korrekte Adolf von Holstein gezeichnet! Welch prächtige Gestalt ist der Kanzler Erzbischof! Der Wittelsbacher, der Thüringer, sie alle sind wirkliche und wahrhafte Menschen aus Fleisch und Blut und leben vor unseren Augen.

Wenn trotz dieser Vorzüge die Wirkung des Stückes keine große war, ja sogar hinter jener des „Perseus von Makedonien" zurückblieb und bald gänzlich versagte, so ist mir das

Digitized by Google

nur schwer erklärlich. Manche Störung mag wohl im Drama selber liegen. So sehr wir von der Vaterlandsliebe Heinrichs überzeugt sind, so gleichgültig lassen uns die konkreten Verhältnisse, an denen sie zum Ausdrucke kommt. Ob Italien oder Pommern, Preußen und Dänemark die Zukunft des deutschen Volkes bedeuteten, das vermag uns nicht im geringsten zu interessieren. Möglich, daß gerade dadurch die entscheidenden Partien des Stückes bei der Aufführung „tot" bleiben. Es ist ferner wohl denkbar, daß Friedrich und Heinrich der Löwe gar zu gleichmäßig die Sympathie des Publikums auf sich ziehen, daß sie dadurch einander beeinträchtigen. Der herbe Schluß mag gleichfalls allzu weichliche Gemüter verletzt haben. Besonders in Wien dachte man wohl: dem armen Heinrich ist doch zu viel geschehen; er hat im Grunde doch ein gutes Herz gehabt. Man schwärmt ja in Wien für die guten Herzen.

Ich muß bekennen, all diese Gründe scheinen mir nicht ausreichend, um das Ausbleiben einer tieferen theatralischen Wirkung zu erklären. Vielleicht, wenn irgend jemand daran denkt, Nissel wieder zu Ehren zu bringen, versucht er es mit Heinrich dem Löwen. Wohl möglich, daß man heutzutage günstiger urteilt. Wenn Wildenbruchs herzlich schale Dramatisierung des Kaisers Heinrich IV. volle Häuser zu machen vermag, warum nicht auch Nissels weit gehaltvollere Tragödie. Freilich, Nissel selbst wurde ihr nicht gerecht, indem er sie geringer schätzt als seine „Agnes von Meran". In diesem Trauerspiel ist Nissel in allem Wesentlichen nichts weiter als ein pathetischer Redner, in „Heinrich der Löwe" dagegen schwingt er sich an vielen Stellen zum wirklichen Dichter, zum Menschendarsteller auf.

Was in diesem Stücke der Zwang des Stoffes und die Wucht der historischen Persönlichkeiten durchsetzte, die sich nicht ohne weiteres in fleischlose Typen verflüchtigen ließen, das bewirkte ein andermal die fröhliche Keckheit des Humors: die

Digitized by Google

Befreiung von der gleißenden Fessel des Idealismus. Das Lustspiel „Ein Nachtlager Corvins" ist vielleicht noch um ein Gran realistischer gehalten als die Tragödie „Heinrich der Löwe". Das alte tragische Elfriedemotiv ist hier mit viel Glück ins Komische gewendet und auf historischen Boden gestellt. Eine Anekdote gab dem Dichter die Anregung. Die Handlung ist reich, mit Geschmack und Besonnenheit geordnet, die Motivierung der äußeren Situation mit Sorgfalt behandelt und ohne Aufdringlichkeit vorbereitet. Die Charaktere sind keck entworfen und lebendig gestaltet. Besonders für die vorlaute Koketterie Irmas findet der Dichter oft überraschende Töne. Nicht so glücklich ist er, wenn er zeigen will, daß die fürwitzige junge Dame trotz ihres Leichtsinns auch eines ernsten Gefühles fähig ist; so behält diese Gestalt leider etwas Äußerliches und vermag nicht recht sympathisch zu werden. Vortrefflich beobachtet ist der ritterliche Ungarkönig Matthias Corvinus, eine bedeutend angelegte Natur mit liebenswürdigen Schwächen. Er entfaltet sich am reichsten vor uns. Nur ist Nissel dieses Charakters nicht ganz Herr geworden. Allzuoft wechseln in ihm die Stimmungen: heitere Laune und jäher Zorn, muntere Leutseligkeit und königliche Würde, rasch entflammte Liebe und besonnenes Verzichten fließen unaufhörlich ineinander über, verwirrend und manchmal auch ermüdend. Aber trotzdem bleibt dieser königliche Frauenliebling eine prächtige Gestalt; er ist mit den Augen Grillparzers geschaut, wie denn überhaupt in keinem Werke Nissels Grillparzer'sche Art so lebendig wird als hier. Grillparzerisch ist vor allem die Grundstimmung des Lustspiels, der etwas wehleidige Humor, das begehrliche Spielen mit unbedenklichem Lebensgenuß, das aber vor der entscheidenden That Halt macht und in stille Resignation ausklingt. Mit kräftigen, sogar etwas derben Strichen ist der alte Haudegen Banffy gezeichnet; seine junge Frau Etelka dagegen ist ein wenig schablonenhaft sentimental gehalten, erst

Digitized by Google

gegen den Schluß hin entwickelt sie sich lebendiger. Daneben etliche minder wichtige Personen, alle sicher gefaßt, deutlich umrissen. Wir spüren überall festen Boden unter den Füßen.

Und doch war kein rechter Segen auf der Arbeit. Dem Elfriedemotiv haftet ja ein alter Fluch an; wie viel dichterische Kraft ist schon vergeblich daran verschwendet worden, es tragisch zu lösen, auch der komischen Behandlung setzt es unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Hier wie dort konnte der Schluß nur durch Zwang herbeigeführt werden. Die natürliche Entwicklung der Dinge hätte zu einem sachten Verlaufen im Sande geführt und damit das Stück um die Pointe gebracht; sie mußte also der gewaltsamen und erklügelten Situation weichen. Dadurch wird der dritte Akt unbehaglich frostig; die Charaktere werden willkürlich gebogen, nur um ein bühnenfähiges Ende herbeizuführen. So ist beispielsweise das Lauschen Banffys unanständig und nicht mit seiner im Grunde edlen und ehrlichen Natur vereinbar; es muß verletzen. Nissel hat allerdings das Mögliche gethan, um zwischen den Dornen sich durchzuwinden; da und dort blieb er aber doch hängen, und das mag die Theaterwirkung des Stückes beeinträchtigt haben. Gerade die schönste Szene des Lustspiels, die zwölfte im dritten Akte, erregt ein Gefühl der Unbefriedigung. Es liegt etwas wie unausgesprochene Tragik in ihr und bohrt seinen leisen Stachel in unsere Herzen. Etelka geht aus dem verfänglichen Spiele nicht so heil hervor, wie ihr gutmütiger Gatte annimmt. Der Abschied von dem König geht ihr nahe genug.

Matthias: . . . . . Ins Feld ruft mich die Pflicht.
Und wie Du gestern sprachst, so sprech' ich heut:
Ich will ein freundlich Lebewohl von Dir —
Und, tritt mein Bild Dir jemals vor den Geist,
Verkläre sich Dein Angesicht!
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

Etelka: Du scheidest?

Digitized by Google

Matthias: Ja — und gern;
Denn zu gefährlich ist mir Deine Nähe —
Auch heute noch — ja mehr als je. Ich scheide
Auf immer wohl.

Etelka (mit unwillkürlichem Bedauern):
Auf immer? Nein! —

Matthias: So wär's
Dein Wunsch, ich kehrte wieder? Sprich! —

Etelka (ausweichend): Mein Wunsch?
Dir vorzuschreiben ziemt mir nicht.

Matthias: Nein, gib
Mir Antwort! offen, wie Du es gelobt.
Soll ich zurück Dir kehren? Soll ich?

Etelka (nach einer Pause): Nein.

Matthias: Beim Himmel! kurz und bündig!

Etelka: O Du grollst!
Ich darf es ja nicht wünschen, darf es nicht —
Um Deinetwillen.

Matthias: So? Um meinetwillen?
Nun ja, ein wenig Mitleid schenkst Du mir.
Ich danke.

Etelka: Gott! was hab' ich da gesagt!

Matthias (ihre Verwirrung bemerkend):
Doch nein! nein! nein! Du bist nicht wahr mit mir.
Die innere Bewegung, die Du mir
Umsonst verbirgst, verrät es mir. So wäre,
Kehrt' ich zurück Dir, auch für Dich Gefahr?

Etelka: O dringe nicht in mich! Ich bleibe stumm.

Allerdings, Etelka bleibt stumm, aber ihre Seele spricht vernehmlich genug. Was zwischen ihr und dem König — mehr von Auge zu Auge, als von Lippe zu Lippe — gefragt und gestanden wird, das sieht einem Ehebruch im Herzen so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Freilich erklärt Etelka hinterher, das alles sei nur Bewunderung für den König, nicht für den Mann gewesen. Aber diese Unterscheidung scheint uns

Digitized by Google

allzu fein und spitzfindig, um wahr zu sein; auf so feine Nüancen lassen wir uns nicht gerne ein. Der König ist auch ein Mann, und ein schöner Mann obendrein, ein liebenswürdiger Mann. Und Etelka ist eine junge, blühende Frau, gekettet an einen Greis. Wir glauben ihr mehr, was wir sehen, als was sie uns sagt. Und dann klingt uns das Wort Banffys im Ohre nach, mit dem er seine Furcht vor Matthias erklärt:

Ich will
Dir ja nicht unrecht thun — nicht ihm. Doch schwebte
Auch nur ein Wölkchen über seine Stirn —
Der Trauer, daß Du mein — und zuckte schmerzlich
Nur einen Augenblick die Lippe Dir,
Weil Du ihm nicht gehören darfst — weh mir!
Ich fände keine Ruhe mehr, ich läse
Den stillen Vorwurf stets in Deinen Zügen,
Daß vorschnell ich entschieden Dein Geschick —
Und schlüge selbst vielleicht mich an die Brust —
Erkennend meine Schuld.

So geschah's ja wirklich, Zug auf Zug, und wir können nicht recht begreifen, warum Banffy zum Schlusse so ganz anders denkt als anfänglich. Es überzeugt uns nicht im mindesten, wenn Etelka von einer mystischen Kraft spricht, welche die Gatten eint:

Nenn es nicht Treue nur!
Geheimnisvoll verknüpft ein Band die Gatten,
Daß Lieb' und Treue sich in eins verschmelzen —
Nicht mehr zu trennen noch zu unterscheiden.

Dieses geheimnisvolle Band findet sich etwas spät ein, bei dem Abschied Etelkas von Matthias war noch nichts davon zu merken; wir würden es lieber ganz vermissen und natürlicher finden, wenn Banffy in der That an seine Brust schlüge, „erkennend seine Schuld". Nur um eine flüchtige Möglichkeit des Glückes hat er sein junges Weib beraubt, aber in dieser

Digitized by Google

Möglichkeit des Glückes lag auch jene der Schuld. So spielt die Tragik mit feinen, fast unsichtbaren Fäden herein in die fröhlichen Wirren und unterbindet den heiter unbekümmerten Genuß.

* * *

Auch im volkstümlichen Genre hat sich Nissel wiederholt versucht. Drei Stücke dieser Art wurden in die Auswahl seiner Werke aufgenommen; eines davon ebnete ihm den Weg ins Burgtheater, ein anderes brachte ihm den größten und nachhaltigsten Bühnenerfolg.

Jenem ersten, dem dreiaktigen Schauspiele „Ein Wohlthäter", sieht man auf den ersten Blick an, daß es eine Jugendarbeit ist. Es steckt voll falscher Sentimentalität und gesuchter Größe. Alles darin ist mit plumper Hand für die moralisch-didaktischen Absichten des Dichters zurecht gelegt. Ein Rührstück, ganz aus der alten Schule, verschroben und unwahr über die Möglichkeit. Die Personen nichts weiter als die Fleisch gewordenen Karikaturen gewisser Eigenschaften. Der Stolz ist die am meisten hervorstechende darunter. Er wird in dem Stücke gleichsam licitando ausgeboten. Der Dichter als Ausrufer schnarrt ein um das andermal sein: wer gibt mehr? Und die beiden Hauptpersonen, der alte Kürbner und sein Pflegesohn Andres, steigern einander ins Ungemessene. Da sie sich endlich erschöpft haben und schlechterdings nicht mehr bieten können, wird der Ausrufer zum moralisierenden Schulmeister und belehrt die beiden, was für eine Dummheit es war, sich wegen einer so nichtigen Sache, wie der Stolz, in so große Unkosten zu stürzen. Das sehen sie denn auch glücklich ein und schließen einen Vergleich miteinander: jeder zahlt die Hälfte der Kosten.

Diese Jammergeschichte wird obendrein mit einer höchst mangelhaften Technik vorgetragen. Im ersten Akte muß ein

Digitized by Google

Meierhof abbrennen. Nissel kann den Brand nicht anders motivieren, als indem er hiefür eine eigene, völlig selbständige Episode erfindet, die mit der eigentlichen Handlung auch nicht durch den dünnsten Faden zusammenhängt. Der Zuschauer muß also eine Reihe an sich ganz belangloser Szenen über sich ergehen lassen, nur weil der Dichter das Bedürfnis hat, sich als Brandstifter zu versuchen. Ich begreife nicht, wie Laube dieser Plattheit Eingang ins Burgtheater gewähren konnte. Die schalsten Birchpfeifferiaden nehmen sich dagegen wie Meisterstücke aus. Es wäre vielleicht nicht ganz überflüssig, Laubes dramaturgische Thätigkeit einmal einer wirklich unbefangenen Prüfung zu unterziehen. Man hat vieles von ihm gelernt, und man hat Ursache, ihm dafür dankbar zu sein; daß er aber auch in so manchem Betracht ein Muster dafür war, wie man es nicht machen soll, das hat man sich gewöhnt zu übersehen. Mir scheint es keineswegs so ausgemacht, daß er wirklich der große Pfadfinder war, als der er allgemein gilt. Sein Glück war, daß ihm kein Besserer vorangegangen und kein Besserer gefolgt ist. Doch stehen seinen Vorzügen so mannigfache und so entscheidende Schwächen gegenüber, daß es mir doch etwas übertrieben scheint, seine Theaterleitung als eine Musterwirtschaft hinzustellen. Die Mißachtung gegen die künstlerischen Absichten des Dichters hat kaum jemals ein Bühnengewaltiger weiter getrieben als Laube.

Doch es ist von Nissel die Rede. Ein Jahr vor dem Wohlthäter entstand ein anderes Volksstück: „Ein zweites Leben“. Ein glücklicher Gedanke liegt zu Grunde. Ein Mann wünscht sich, wieder jung werden zu können, aber mit all den Erfahrungen seiner 56 Jahre. Durch Mephistos Hilfe wird ihm sein Wunsch gewährt, es zeigt sich aber, daß ihm die Erfahrungen des ersten Lebens für das zweite gar nichts nützen. Schließlich ist er sehr froh, als er gewahrt, daß die ganze Sache nur ein Traum war. Nissel nennt dieses Stück

Digitized by Google

eine „phantastische Komödie", wohl weil er sich schämt, zu sagen, daß es eine Posse ist. Und es läge doch gar nichts Entehrendes darin; auch Shakespeare hat Possen geschrieben, sie haben seinem Ruhm nicht geschadet. Die Sache ist nicht schlecht, aber man merkt gar zu deutlich, daß Nissel sich herabließ; er trifft stellenweise ganz gut den derben Ton der Zauberposse, allein er fühlt sich darin unbehaglich. Es fehlt vor allem der tolle, leichtfüssige Übermut, der für derlei Dinge unbedingt nötig ist. Trotzdem wäre vielleicht mit dem Stücke ein Versuch auf einer Volksbühne zu wagen.

Als das wirkungsvollste Stück Nissels erwies sich das vieraktige Volksdrama „Die Zauberin am Stein". Es hat mannigfache und zunächst nicht gerade freundliche Schicksale durchgemacht. Die Anregung kam dem Dichter gelegentlich einer Reise nach Gmunden im Jahre 1862. Im nächsten Jahre war das Stück vollendet; Nissel bot es Laube zur Aufführung an, dieser aber lehnte es zunächst ab. Doch ließ er mit sich handeln; er bedang schließlich nur eine Änderung des Schlusses: statt des tragischen sollte ein versöhnlicher Ausgang gewählt werden. Nissel fügte sich widerwillig. Mittlerweile ward aber das Stück in Hamburg aufgeführt, und zwar gleichfalls mit glücklichem Ausgange, eine Änderung, die man dort ganz eigenmächtig vorgenommen hatte. In dieser mißbildeten Gestalt fiel das Stück durch, und dies scheint der Grund gewesen zu sein, warum Laube die „Zauberin am Stein" nach langem Zaudern nun endgültig ablehnte. Erst Wilbrandt wagte die Aufführung im Jahre 1882; der ursprüngliche tragische Schluß wurde beibehalten. Der Erfolg war bedeutend.

Trotzdem scheint mir der künstlerische Wert dieses Dramas nicht allzu groß. Nissel hat darin, wie sich das von selbst ergab, den Versuch gemacht, die Sprache des Volkes nachzuahmen, ohne jedoch völlig Dialekt zu schreiben. Stellenweise

Digitized by Google

ist ihm das auch gar nicht übel gelungen, besonders in den chargierten Rollen. Da und dort aber schlägt ihm doch der Schönredner ins Genick. So in der fünften Szene des ersten Aktes. Matthias Roll kommt nach jahrelanger Abwesenheit aus dem Kriegslager in die Heimat. Fischer, Jäger und Holzknecht erzählen ihm von der Wirtin am Stein.

Lorenz: Oft sieht man sie im Mondschein auf der Alpe.
Hans: Wo sie die zauberischen Kräuter pflückt.
Hiesl: Und mit geheimnisvollen Sprüchen segnet.

Wie sich die drei in den Satz teilen und ihn mit strenger Beachtung der Syntax zu Ende führen, scheint mir ungemein bezeichnend. Subordination ist an Stelle der natürlichen Koordination gerückt, das buchmäßige Satzgefüge an die Stelle der volkstümlichen Satzverbindung. Derartiges findet man oft in dem Stücke. Besonders in allen Partien, wo Leidenschaft oder Sentimentalität zum Ausdrucke kommen, läßt die Natur den Dichter arg im Stiche, und hohles Pathos, Theaterschwulst stellt sich ein. Am unnatürlichsten spricht Margarete.

Aber nicht bloß die volkstümliche Sprache versagt manchmal, Nissel trifft auch nicht immer die Empfindungen des Volkes. Auch hierin sind die Chargen besser gelungen, am besten vielleicht Hiesl. Wo der Dichter aber bedeutende Personen zeichnen will, wie Martin, Margarete, vermag er sie nicht in den Grenzen ihrer bäuerlichen Verhältnisse zu halten. Besonders Martins düstere Glut ist nichts weiter als eine „Flamme aus Bärlappenmehl". Die Darstellung ist durchwegs wie ein dünner Firniß, aus dem an hundert Orten verletzend die Absicht des Dichters hervorlugt.

Auch die Anordnung des Stoffes scheint mir nicht gerade geschickt zu sein. Dreieinhalb Akte stehen wir vor einem Rätsel — dem Verhältnisse Margaretens zu Martin — das doch eigentlich den Ausgangspunkt für alle entscheidenden Verwick-

Digitized by Google

lungen bildet. Zum Schlusse kommt die Lösung unangenehm überraschend, umsomehr, als sie durch einen plumpen Zufall — eine Belauschung — herbeigeführt wird. Auch über Margareten selbst und ihr eigentümliches Wesen erhalten wir erst knapp vor dem Schlusse die nötige Aufklärung. Wir glauben zwar nicht, daß sie wirklich ist, wofür sie gilt, eine Hexe, aber wir begreifen nicht, warum sie den üblen Ruf nicht abwehrt, da sie doch eine Menge Gründe dazu drängen. Sie wird geheimnisvoll, verliert aber eigentlich an Interesse; wir werden ungeduldig an ihr. Und da uns die Lösung endlich geboten wird, kann sie uns nicht befriedigen: nichts weiter als weibliche Eitelkeit war es, kindischer Trotz und unreife Menschenverachtung, warum Margarete den Ruf der Zauberin suchte — das scheint uns denn doch etwas gar zu dürftig. So gewinnen wir auch an dem psychologischen Gehalt des Stückes keine rechte Freude, und eine wahrhaft bedeutende Persönlichkeit können wir in Margareten mit dem besten Willen nicht erblicken. Sie scheint uns gar nicht wert zu sein des Aufwandes an blutiger Tragik, den wir ihretwegen hinnehmen müssen. Weit interessanter hat Arthur Fitger einen ähnlichen Stoff gestaltet.

Aber Nissel erwies sich in der „Zauberin am Stein" sehr geschickt in der Verkettung äußerer Umstände zu einer dramatisch bewegten Handlung. Etwas Impulsives geht durch jede Szene, jedes Wort. Der Vorgang als solcher wirkt aufregend, er packt. Und dann kommt der Bühnenwirkung noch etwas zu statten: der Parkettsimpel des 19. Jahrhunderts ist in tiefster Seele entrüstet über den scheußlichen Aberglauben des 17. Jahrhunderts. Er bedenkt sich zwar keinen Augenblick, den Holzstoß für die modernen Teufelsjünger anzuzünden, aber für die Hexen von anno dazumal hegt er gewaltiges Mitleid. Es ist so leicht und gar so hübsch, das 17. Jahrhundert gründlich zu verachten. Daß ein Bühnenleiter daran denken

Digitized by Google

konnte, Margareten nicht sterben zu lassen, ist mir unverständlich; das wackere Publikum wäre ja damit um seinen besten Genuß, seine berechtigte Entrüstung gekommen.

* * *

Es wird schwer sein, ein fest umrissenes Bild von Nissels Dichterart zu geben. Nach allen Richtungen hin hat er Versuche gemacht, selten oder nie war ihm ein volles Können beschieden. Von einer stetigen Entwickelung, von einem langsamen Reifen seiner Kunst ist kaum die Rede. Sie bewegt sich im Zickzack, in einem zufälligen Auf und Nieder. Kein sicheres Wollen liegt ihr zu Grunde, und was schlimmer ist, keine starke Natur. Ein Ziel fest ins Auge zu fassen und darnach in harter, rastloser Arbeit zu ringen, ist ihm nicht gegeben; er ist ein viel zu weiches, verzärteltes Gemüt, um strenge Selbstkritik zu üben. Er besitzt aber auch nicht jenen glücklichen Leichtsinn, der ohne viel Fragen und Besinnen sich im Spiele den Preis gewinnt. Er ist ein Träumer, sein Schaffen ist zumeist ein Schwelgen in uferlosen Stimmungen und dämmerigen Ideen. Nur manchmal rafft er sich auf, rüttelt die schlotterigen Träume ab und thut einen Blick hinaus ins klare Tageslicht.

Nissel ist ein Wiener Kind, aber Wiener Art ist in ihm nicht lebendig geworden, im Menschen fast gar nicht, im Dichter äußerst selten. Manchmal scheint es, als ob neben ihm gleich einem Schutzgeiste Grillparzers Gestalt auftauchte, doch der Segen hält nicht an. Ein andermal knüpft Nissel ganz offenkundig an die Tradition des Wiener Volksstückes an, aber er thut dies mit einer ausgesprochenen Herablassung, die von vorneherein zeigt, wie fremd er der Sache ist. Ehrgeiz scheint mir der eigentliche Anstoß zu seinem dichterischen Schaffen; er reicht viel weiter als seine Begabung, sein Ziel heißt Schiller. Bei all seinem Schwanken kommt er doch immer wieder auf

Digitized by Google

dieses große, verderbliche Vorbild zurück. Er hat ihm keine nennenswerte Persönlichkeit entgegenzusetzen. Sein Verhältnis zur Dichtkunst hat etwas unverkennbar Äußerliches an sich. Die still wirkenden Einflüsse der heimischen Überlieferung vermag er in sich nur selten lebendig zu machen, sein Streben geht dahin, einem Muster nachzuschaffen. Er ist viel erpichter darauf, es einem Großen gleich zu thun, als es selbst zu werden.

Damit verliert er den Boden unter den Füßen, er ist in der Heimat ein Fremdling und in der Fremde nicht heimisch. Trotzdem ergeben sich gewisse Beziehungen zu heimischen Dichtern, am meisten vielleicht zu Bauernfeld. Freilich läuft auch viel Gegensätzliches mit. Bauernfeld hält sich an die äußeren Erscheinungsformen des wirklichen Lebens, aber seinen Menschen auch eine Seele zu geben, dazu reicht seine Kraft selten hin. Nissel dagegen will Seelen ohne Körper auf die Bühne stellen, von Menschendarstellung entfernt er sich bewußt zur Schilderung des Typus. Bauernfeld ist flach, seicht, aber gefällig und natürlich, Nissel entbehrt nicht einer gewissen Größe, aber er ist unwahr, verschroben und vermag nicht zu wirken. Beide interessieren sich mehr für soziale und politische als für rein menschliche Konflikte. Der Liberalismus ist ihr Ideal, aus den meisten ihrer Werke spricht er mit deutlich vernehmbarer Stimme. Dort wo die Liebe mit der Aufklärung sich verbündet, wo gegen die Mächte der Reaktion für die Rechte und die Freiheit des Herzens gestritten wird, leistet Bauernfeld sein Bestes: in dem Schauspiel „Aus der Gesellschaft". Die Tragödie „Agnes von Meran" hat dasselbe Motiv; Nissel hält sie für sein reifstes Werk, es ist auch das Beste von allem, was der Idealist Nissel geschrieben hat.

Bauernfeld ist der Komiker der österreichischen Bourgeoisie, Nissel ihr Tragiker — zu seinem Unglücke. Die politischen Kämpfe der österreichischen Bourgeoisie vertrugen nur humo-

Digitized by Google

ristische Behandlung, höchstens daß sie noch in die Atmosphäre eines zahmen Schauspiels verpflanzt werden konnten, von Tragik haftete ihnen aber blutwenig an. Die Revolution von 1848 war eine oft ans Lächerliche streifende Kette von Erbärmlichkeiten. Einzelne Märtyrergestalten und bedeutende Männer schwammen da wie Fettaugen auf der dünnen Wassersuppe. Im ganzen und großen aber waren die „Rebellen" von 1848 das Pulver nicht wert, das auf sie verschossen wurde.

Das Wenige also, was Nissel mit seiner Heimat verband, seine politischen Neigungen, es ward für ihn zum Verhängnisse. In allem übrigen hielt er sich zumeist an fremdes Beispiel.

Er war nicht reich genug, einen eigenen Acker zu bebauen, er hielt nur Nachlese, fand dabei aber manche volle Ähre. Zu stolz, um nach dem wohlfeilen Erfolg des Tages zu ringen, war er doch wieder zu schwach, um das wahrhaft Große zu erreichen. Daß er es aber geahnt und in seinen glücklichsten Augenblicken ihm nahe gekommen, macht ihn uns wert.

II.

Mosenthal, Prechtler, Weilen.

Als Nissel an seiner „Agnes von Meran" zu arbeiten anfing, lagen bereits von zwei anderen Dichtern Dramen vor, die einen ähnlichen Stoff behandelten: „König Heinrich von Deutschland" und „Cäcilia von Albano"; jenes hatte Otto Prechtler, dieses H. S. Mosenthal zum Verfasser. Beide Stücke waren kurz hintereinander entstanden. Der Stoff mußte wohl gleichsam in der Luft liegen. Am innerlichsten hat ihn Nissel behandelt, am natürlichsten Prechtler, am wirkungsvollsten, freilich auch am äußerlichsten Mosenthal.

Digitized by Google

Das scheint mir bezeichnend für die eigentümliche Veranlagung dieser drei Dichter.

Mosenthal war derjenige unter ihnen, der die meisten und größten Erfolge aufzuweisen hatte. Ziemlich früh schon wandte sich ihm das Glück zu und machte ihn auf der Bühne heimisch. In Wien, seiner zweiten Heimat, legte er die ersten Proben seines Talentes ab. An Prechtler fand er einen freundlichen Berater, an dem Theaterdirektor Pokorny einen erwünschten Förderer. Aber seine beiden Erstlingswerke, „Der Holländer Michel" und „Die Sklavin", vermochten nicht durchzudringen. Den ersten großen Erfolg errang er 1849 mit dem Volksstücke „Deborah". Von Hamburg aus nahm es — mit einer Zwischenstation in Brünn — seinen Weg nach Wien, und bald eroberte sich das Stück alle deutschen Bühnen. Es hat sich auf ihnen bis zum heutigen Tage gehalten, und erst seit kurzer Zeit wird es von weiteren Kreisen als veraltet empfunden. So stark und nachhaltig war der Erfolg, daß die meisten Leute, wenn sie den Namen Mosenthal hören oder aussprechen, vorwiegend, wenn nicht gar ausschließlich an den Dichter der „Deborah" denken. Keineswegs mit Recht. Denn in seinen reifsten, gelungensten Werken tritt uns Mosenthal doch in anderer Gestalt entgegen als hier. Insofern aber, als er stets bereit war, dem Bühneneffekt jedes künstlerische Bedenken zu opfern, ist „Deborah" allerdings für sein ganzes Schaffen charakteristisch.

In der liberalen Tendenz berührt sich das Stück mit den Schöpfungen Bauernfelds, Nissels 2c., im dramatischen Aufbau dagegen, im Dialog, in allem, was dichterische Arbeit an der Sache ist, findet sich keinerlei Ähnlichkeit. Am ehesten dürfte noch französisches Beispiel auf Mosenthal eingewirkt haben. Bei aller Verschiedenheit der Mache ist wenigstens das Eine gemeinsam: neben der effektvollen Gestaltung der Thatsachen alles andere schablonenhaft zu behandeln. Eine auf-

Digitized by Google

regende Handlung voll überraschender Wendungen und grober Knotenpunkte klingt sentimental duselig aus — das verbürgt die Wirkung. Die Tendenz, die dem Zeitgedanken entsprach, mag mitgeholfen haben. Aber aus ihr allein ließe sich der Erfolg keineswegs erklären; denn sie ist nichts weniger als folgerichtig durchgeführt.

Mitleid mit den Juden ist die Grundstimmung des Werkes, und allem Anscheine nach ist die Absicht des Verfassers darauf gerichtet, zu zeigen, daß die Juden eben so gute und schätzenswerte Menschen seien, als wir anderen. Aber aus der Handlung des Stückes geht das durchaus nicht hervor. Diese zeigt vielmehr, wie der Gott der Liebe über den Gott der Rache, christliche über jüdische Moral triumphiert. Deborah muß landflüchtig davonziehen, Joseph bleibt mit seiner Hanna inmitten sehr angenehmer Verhältnisse. Ihm geben die Thatsachen recht, Deborah hat ihr Dasein verfehlt. Daß sie schließlich ihren Fluch widerruft und versöhnt von dannen geht, damit geschieht wesentlich nur Joseph und Hanna etwas Gutes. Die beiden werden dadurch von der Furcht befreit, daß die Verwünschung der Jüdin doch noch einmal könne in Erfüllung gehen. So ist also der Tendenz des Stückes die Spitze abgebrochen; sie kommt nur in Nebensachen zum Ausdrucke. Das Drama geht zwar auf hohen Worten einher, hat aber geringen Mut und äußerst wenig innere Energie. Es bleibt darin weit hinter dem Lessing'schen Nathan zurück.

Die Personen sind ganz konventionell aufgefaßt, und nirgends findet sich auch nur die Spur von Berücksichtigung natürlicher Verhältnisse. Mosenthal muß niemals steirische Bauern gesehen haben. In dem ganzen Stücke kein Wort, das vertraut und glaublich klingt, immerzu nur Tirade und nichts als Tirade. Auch die Intrigue ist ungeschickt und leidet an zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten. Die entscheidende Wendung wird dadurch herbeigeführt, daß Joseph glaubt, Deborah habe

Digitized by Google

für Geld auf ihre Liebe verzichtet. Wer wird aber dazu ausersehen, dem Judenmädchen das Heiligste des Weibes, die freie Herzensneigung, abzukaufen? Der Schulmeister, jener Mann, der am wütendsten gegen die Juden hetzt. Das dürfte doch Joseph, wenn er nur ein bischen Verstand hätte, nicht zugeben; er müßte zum mindesten gegen den Bericht dieses Mannes die stärksten Zweifel hegen. Aber das fällt ihm gar nicht ein.

Dann kommt Deborah, verzweiflungsvoll nach Joseph zu suchen, den sie vergebens auf dem verabredeten Ort erwartet hat. Aus seinen Worten:

. . . . . ich verzeihe Dir,
Daß Du so arm, so elend mich gemacht,
Daß Du das Höchste, das Erhabenste
Wie eine Ware feil zu Markte trugst,
Daß Du mit einer Seele Spiel getrieben,
Die harmlos Dein war — ich verzeihe Dir's!
2c. 2c. (II. 19.)

aus diesen Worten muß sie erkennen, daß irgend ein Mißverständnis vorliegt, sie muß auch das natürliche Bestreben haben, es aufzuklären. Und nichts leichter als das; ein einziges Wort würde genügen. Aber selbst, wenn sie dieses Wort nicht spräche, wenn sie beleidigter Stolz daran hinderte, so müßte doch Joseph, der sie ja leidenschaftlich liebt, aus ihrem Schmerz, ihrer Verzweiflung ersehen, daß sie unmöglich so niedrig gehandelt haben könne, wie der Schulmeister berichtete. Sicherlich müßte er fragen: „Ja, warum bist denn Du so fassungslos? Hast Du denn nicht das Geld meiner Liebe vorgezogen?" Es würde sich dann alles von selber lösen — aber freilich wäre dann das Stück nicht denkbar.

Man darf kaum annehmen, daß Mosenthal selbst einen derartigen Mangel übersehen habe. Aber er nahm keinen Anstoß daran. Ein weniger geschickter Autor hätte vielleicht durch geschraubte Motivierung zu bessern gesucht, in Wirklichkeit aber

Digitized by Google

dadurch das Publikum erst recht aufmerksam gemacht. Mosenthal thut gar nichts, um das Unwahrscheinliche der Situation zu bemänteln. Er läßt nur gerade in dieser Szene die stärksten Accente der Leidenschaft erklingen, das Pathos am gewaltigsten anschwellen, und die entscheidende Wendung mit größter Wucht sich vollziehen. Seine Rechnung stimmt denn auch. Der Philister, der im Theater sitzt, ist in Mitleid und Rührung aufgelöst, von der Gewalt der Vorgänge zerschmettert und vergißt ganz, daß oben auf der Bühne zwei unsäglich einfältige Leute einander gegenüber stehen, die gar nicht so sehr zu leiden brauchten, wenn sie sich nicht einfach vom Dichter das Wort verbieten ließen. Diese Szene, in der uns die ganze Verwegenheit des gewiegten Theaterspekulanten anfaßt, ist ein interessanter Beitrag zur Erkenntnis der Ursachen dramatischer Wirkung.

Noch einmal hat Mosenthal mit einem Volksstücke einen ungewöhnlichen Erfolg errungen, mit dem fünfaktigen Schauspiele „Der Sonnwendhof", das im Jahre 1854 zum erstenmale aufgeführt wurde. In seiner ganzen Haltung zeigt es viel Ähnlichkeit mit „Deborah". Aufklärerische Tendenz liegt auch dem „Sonnwendhof" zu Grunde. Der Aberglaube des Bauernvolkes, die ungerechtfertige Mißachtung des Verbrecherkindes soll gegeißelt werden. Aber auch hier ist, wie in „Deborah", der Tendenz die Spitze abgebrochen: Annas Vater war gar nicht der Verbrecher, als der er galt, und erst, nachdem dies bekannt ist, kann Anna ihr Glück finden. Auch in dem Durchschlagen billiger Sentimentalität berührt sich das Stück mit „Deborah", ebenso in der schablonenhaften Zeichnung der Charaktere. Übrigens malt Mosenthal, wie er's gerade braucht: er ergeht sich in phrasenhafter Schönrednerei, wenn er sich davon Wirkung verspricht, es kommt ihm aber auch gar nicht darauf an, ein wenig Lokalkolorit beizumischen, wo ihm dies wirkungsvoller erscheint.

Digitized by Google

Man muß zugestehen, daß er dabei mit großer Klugheit abgewogen hat.

Ausschließliches Hinarbeiten auf den Effekt charakterisiert denn auch den „Sonnwendhof". Selten hat darin ein Autor größere Virtuosität bekundet. Im „Sonnwendhof" zuerst geht er dabei nach einem bestimmten Systeme vor, das er dann auch später gelegentlich verwendet hat. Es genügt ihm nämlich nicht, die Handlung einfach zu schürzen und zu entwickeln, er gibt noch nebenher jedem einzelnen Akte ein besonderes Motiv, das am Aktschlusse epigrammatisch scharf ausläuft. Am deutlichsten zeigt sich das an dem ersten und vierten Akte.

Aus der vierten Szene des ersten Aktes erfahren wir, daß der verstorbene Gemahl Monikas, der Sonnwendbäuerin, einen älteren Bruder, Matthias, hatte, der aber als ein Thunichtgut von seinem Vater davongejagt worden war. Nach dem Tode des Vaters habe der Sonnwendbauer dem Bruder das Seinige herausbezahlt. Für Matthias sei das kein Ansporn zur Besserung gewesen. Er habe sein Geld verpraßt und sei dann durch längere Zeit in der Nachbarschaft als Schmiedgeselle bedienstet gewesen. Seit dem Brande der Schmiede sei er gänzlich verschollen. Monika weiß nicht, ob er noch lebt oder nicht, sie weiß auch nicht genau, ob sich die vermögensrechtlichen Abwickelungen zwischen ihm und dem Sonnwendbauer in vollkommen unanfechtbarer Weise vollzogen haben. Beim Kreisgerichte könnte sie sich wohl erkundigen, aber, läßt Mosenthal vorsichtig erwähnen, sie traut sich nicht. „Wenn er noch lebte und auf einmal daherkäm'!" ruft sie beklommen, und durch den ganzen Akt zieht sich die Frage: wird Matthias kommen? Die zwölfte Szene gibt die mit Spannung erwartete Antwort. Matthias kommt und tritt gleich herrisch auf. Der befürchtete Konflikt scheint nun unmittelbar zu drohen. Das macht die Bäuerin resolut: sie läßt anspannen und fährt zum Kreisgerichte.

Digitized by Google

Daß die ganze Angst völlig eitel war, daß Matthias dem Testamente seines Vaters zufolge nicht das mindeste Anrecht an den Sonnwendhof hatte, kümmert Mosenthal nicht. Monika, sonst in allem entschlossen, muß gerade im entscheidenden Punkte zaghaft sein. Sie darf sich nicht erkundigen, ob sie die rechtmäßige Besitzerin des Bauerngutes ist oder nicht, nur, damit der Dichter die nötige Spannung für den ersten Akt herausbringt.

Womöglich noch raffinierter und wirkungsvoller ist der vierte Akt gebaut. Matthias, der von Monika davongejagt worden war, will sich an ihr rächen; am besten scheint es ihm, ihr den Hof anzuzünden. Er will die That aber nicht selbst begehen, sondern jemand anderen dazu verleiten. Zu diesem Zwecke sucht er alle Leute auf, denen Monika irgendwie unrecht gethan. Zuerst kommt ihm der Kesselflicker in den Weg; der ist aber zu pfiffig. Dann versucht er's mit Kreszenz; die kapiert aber gar nicht, was er will, weil sie dem alten Hofe zu anhänglich ist. Schon verzagt er. Da sieht er, wie Anna von der Bäuerin in ihrem Innersten getroffen und mit Schimpf und Schande verstoßen wird. Verzweifelnd wankt das Mädchen davon. Mit teuflischer Freude sieht er ihr nach. „Das ist die rechte!" ruft er frohlockend aus, und damit schließt der Akt. Natürlich ergibt sich damit auch gleich eine spannende Frage für den fünften Aufzug. Wird das Mädchen der Versuchung widerstehen oder erliegen? Daß die Antwort darauf überraschend erfolgt, ist selbstverständlich.

Man wird diese Art Mosenthals, den Erfolg gleichsam durch Dressur zu zähmen, nicht edel, nicht würdig finden können. Aber man wäre ungerecht, wollte man übersehen, daß sich auch darin ein gewisses Talent, und ein ungewöhnliches obendrein, ausspricht.

Am reifsten und vollendetsten unter Mosenthals Werken scheinen mir die beiden Trauerspiele „Pietra" und „Isa-

Digitized by Google

bella Orsini" zu sein. Jenes wurde 1864, dieses 1868 zuerst aufgeführt. In ihnen offenbarte sich die Eigenart des Dichters, wie ich glaube, am deutlichsten und vollkommensten. Unglückliche Liebe ist das treibende Motiv beider Dramen.

Pietra ist die Tochter des welfischen Grafen Tiso von Campetri. Dieser verfolgt mit glühendem Hasse das ganze Haus des Ghibellinen Ezzelin, der ihm vier Söhne grausam ermordet hat. Pietra ist in diesem Hasse aufgewachsen. Jeden Abend und jeden Morgen muß sie ihrem Vater die Geschichte von der Ermordung ihrer Brüder erzählen. Zwischen den beiden Häusern kommt es wieder einmal zum Kampfe. Vor dem Schlosse Campetris, an den Ufern der Brenta, findet das entscheidende Treffen statt. Die Ghibellinen werden geschlagen, Manfred, der natürliche Sohn Ezzelins und sein Liebling, wird verwundet. Bestialisch rasend werfen die Sieger alle Verwundeten in die Brenta, Manfred aber wird von Nora, der Amme Pietras, gerettet, weil er ihrem Sohne so ähnlich ist. Sie bringt ihn heimlich auf das Schloß und verbirgt ihn in ihrem Zimmer. Wer es ist, weiß sie nicht. Da sie über Nacht mit einer wichtigen Botschaft fortgesendet wird, beschwört sie Pietra, den Verwundeten zu pflegen. Natürlich entbrennen die beiden jungen Leute sofort in Liebe zu einander. Aber schon naht das Verderben. Der Kastellan Gorello ist Manfred auf der Spur, und Pietra hat keine Wahl, als den Geliebten preiszugeben oder ihn in ihrem Zimmer zu verbergen. Die Spur wird aber immer deutlicher. Bald hat Gorello die Gewißheit, daß es Manfred ist, der sich irgendwo im Hause versteckt halte. Pietra rettet den geliebten Jüngling. Von ihrem Zimmer führt ein geheimer Gang in die Gruft, und von hier gelangt man durch ein verborgenes Thor in die Brenta. Manfred entkommt, indem er über den Fluß schwimmt. Das wird aber von den Ghibellinen bemerkt, die jenseits der Brenta im Kloster St. Justina halten. Dadurch werden sie

Digitized by Google

auf den geheimen Gang aufmerksam. Alberich, der Neffe Ezzelins, nimmt Manfred, der von Aufregung und Anstrengung ohnmächtig geworden war, den Schlüssel zum Thore weg. Ein Überfall wird beschlossen. Als Manfred dies erfährt, ist er verzweifelt. Er will warnen und an der Seite von Pietras Leuten kämpfen. Mittlerweile aber hatte man im Schlosse durch Kundschafter von dem geplanten Überfalle erfahren. Pietra kann nicht glauben, daß Manfred sie so schmählich verraten habe. Aber die Nachricht lautet zu bestimmt, als daß sie auf die Dauer Zweifel zuließe. Manfred soll sich gerühmt haben, eine feile Dirne habe ihm den Schlüssel gegeben. Nun regt sich Rachedurst in Pietras Brust. Sie bittet ihren Vetter Leonisio, ihr den Buben Manfred lebendig zu bringen. Der Überfall wird versucht, aber vereitelt, die Ghibellinen vernichtet. Manfred, zu Tode getroffen, schleppt sich zu Pietra hin. Das Mißverständnis klärt sich — zu spät allerdings — auf, Pietra ersticht sich und stirbt mit Manfred. Ihr letztes Wort ist die Bitte um Versöhnung. —

Isabella, Gemahlin Paolo Giordano Orsinis, des Herzogs von Bracciano, und Schwester Francescos von Medici, liebt heimlich den Venetianer Troilo Venier, ohne damit der Tugend etwas zu vergeben. Sie haßt die Buhlerin Bianca Capello, die Geliebte ihres Bruders, und läßt sie ihre Verachtung schroff genug fühlen. Bianca ist wütend. Zufällig wird sie Zeugin einer Szene, in der Isabella, in Angst um Troilos Leben, wider Willen ihre Liebe verrät. Sofort teilt sie dies Francesco mit, und dieser erzählt es dem Herzog. Orsini stellt nun seine Frau auf die Probe. Bei einem Feste, das Francesco gibt, muß Isabella auf Bitten ihres Gemahls ein heiteres Lied improvisieren. Mitten während sie singt, überrascht sie der Herzog mit der, natürlich falschen, Nachricht vom Tode Troilos. Sie ist aber gewarnt und weiß sich zu bemeistern. Da, auf einen Wink, tritt ganz plötzlich Troilo herein, gesund,

Digitized by Google

lebend. Die Freude entlockt der gequälten Frau das Geheimnis. Ein Aufschrei, und damit ist ihre Schuld offenkundig. Sie weiß, daß ihr nun der Tod bevorsteht. Mitleid ebnet ihr den Weg zur Flucht mit Troilo, aber hochherzig entsagt sie. Sie liebt, aber sie hält sich rein. Sie folgt willig ihrem Gemahl auf sein Schloß Cerreto und erwartet ihre Strafe, die sie denn auch ereilt. Troilo gibt sich an ihrer Leiche den Tod.

In diesen beiden Jambentragödien ist, wie in „Deborah" und im „Sonnwendhof", alles auf den äußeren Effekt angelegt. Besonders die dritten Akte beider Stücke sind in dieser Beziehung mit größtem Raffinement und unübertrefflicher Virtuosität herausgearbeitet. Pietra muß ihrem Vater das Abendgebet, d. h. den Fluch über Ezzelins Haus, sprechen, in demselben Augenblicke, als Manfred durch den geheimen Gang entflieht, also während sie inbrünstig für den Sohn Ezzelins betet und sehnsüchtig auf den Klang des Glöckleins, das verabredete Zeichen seiner Rettung, horcht. Isabella muß, tausend Qualen im Herzen, sich heiter stellen, um ihre Liebe nicht zu verraten; ihrer übermenschlichen Anstrengung scheint dies bereits gelungen zu sein, da sieht sie plötzlich, daß ihre Verzweiflung grundlos war, und in dieser Freude schwindet ihr die Kraft der Selbstbeherrschung. Man kann die Kontraste nicht schärfer, nicht wirkungsvoller gegenüberstellen und aufeinander prallen lassen, als es Mosenthal hier gethan hat.

In „Pietra" und „Isabella" mangelt aber jede Spur von Tendenz. Der Dichter hat es nicht mehr nötig, die Wirkung von auswärts her zu borgen. Er sucht und findet sie in der Handlung ganz allein. Diese weiß er mit sicherer Hand zu führen. Schon in den beiden Volksstücken verstand er sie gut zu gruppieren, sie voll Bewegung und doch in allen entscheidenden Punkten knapp und straff zu halten. Aber er legte nur wenig Gewicht auf die Wahrscheinlichkeit der vor-

Digitized by Google

geführten Ereignisse. Das wird nun anders. Alles wird auf das sorgsamste vorbereitet und begründet, die Übergänge vollziehen sich nicht mehr überraschend, sondern erscheinen immer als die unter den gegebenen Verhältnissen einzig mögliche Wendung. Dadurch gewinnt der ganze Bau eine gewisse Sicherheit. Natürlich können unter solchen Umständen auch die Charaktere nicht mehr mit einer solchen Gleichgültigkeit behandelt werden wie in den Volksstücken. Ohne irgendwie originelle Auffassung von seiten des Dichters zu verraten, sind sie doch in allem Wesentlichen natürlich und glaublich angelegt. Sie zeigen sich freilich immer nur von einer Seite, aber diese wird strenge festgehalten. Was die Personen thun, ist begreiflich und vernünftig, es geht immer aus den Bedürfnissen der Situation hervor. Die beiden Tragödien wurzeln also in realistischer Beobachtung. Aber die Durchführung ist nichts weniger als realistisch. Mosenthal wollte sich offenbar die Vorteile der idealistischen Darstellung nicht entgehen lassen. Die bequeme Art, dem Zuschauer durch den Mund einer handelnden Person Rechenschaft über die Absichten und Ansichten des Dichters zu geben, der wohlklingende Bombast der Rede, die Möglichkeit, manches abschreckend Menschliche zu vertuschen und dem Zwange allzugroßer Naturtreue zu entgehen, waren gar zu verlockend, als daß er darauf hätte verzichten können. Er entschloß sich also zu einer Stilmischung, indem er die Stücke realistisch anlegte, aber idealistisch durchführte. Gerade das kam dem Herausarbeiten des Effektes besonders zu statten. Durch die im großen und ganzen natürliche Anlage gewann die Wirkung an Sicherheit, durch die stilisierende Darstellung wurde eine dem Erfolge sehr zuträgliche Konzentration erzielt: der Dichter konnte Nebensächliches und etwa unsympathische Züge völlig unterdrücken und dafür um so größeren Nachdruck auf die entscheidenden Szenen legen.

Schon in „Cäcilia von Albano" kündigte sich diese

Digitized by Google

eigentümliche Technik an, sie zeigt sich auch in dem letzten Werke Mosenthals, in der fünfaktigen Tragödie „Parisina". Aber dort macht sich noch eine gewisse Unsicherheit geltend, hier scheint die Kraft des Dichters bereits erlahmt zu sein, und so machen diese beiden Werke nicht den Eindruck solcher Geschlossenheit, wie „Pietra" und „Isabella Orsini". Es ist übrigens nicht uninteressant, daß zwischen all diesen Dramen eine stoffliche Verwandtschaft besteht. Die Vorgeschichte von „Cäcilia von Albano" stimmt in allem wesentlichen mit der Fabel von „Pietra" überein, und die Handlung in „Parisina" berührt sich enge mit jener in „Isabella Orsini", läßt übrigens auch Anklänge an „Pietra" merken.

Einen Versuch realistischer Darstellung wagte Mosenthal mit dem historischen Drama „Maryna" (1870). Es behandelt die Ereignisse nach der Ermordung des falschen Demetrius. Maryna hatte sich der Krone wegen diesem vermählt — trotz ihrer Liebe zu dem edlen Polen und späteren Kosaken-Ataman Zarucki. Nach der Ermordung ihres Gemahls gelangt sie in die Gewalt des Usurpators Schuiski. Nun geht aber im Lande das Gerücht, Demetrius sei nicht getötet worden, sondern halte sich versteckt. Ein Abenteurer Namens Iwan macht sich das zu nutze und gibt sich für Demetrius aus. Er gelangt zu Macht, befreit Maryna, und diese hat nun die Wahl, entweder dem Betruge zuzustimmen oder in der Knechtschaft Schuiskis zu bleiben. Da sie hört, Zarucki mache mit diesem gemeinsame Sache, unterstützt sie den Betrüger Iwan, der ihr freilich schwören muß, ihr Gemahl nur zu scheinen. Sie hat aber Anteil an seiner Lüge und ist so in seine Gewalt gegeben, ein Umstand, den Mosenthal übrigens keineswegs genügend ausnützte. Nun, da es zu spät ist, erfährt Maryna, daß Zarucki ihr treu blieb. Iwan wird von Romanow, der sich der Herrschaft bemächtigt hat, geschlagen, und Maryna muß mit Zarucki fliehen. Der mannigfachen

Digitized by Google

Verfolgungen müde, gehen beide vereint und völlig versöhnt in den Tod.

Es ist selbstverständlich, daß Mosenthal auch dann, wenn er realistisch wird, wenig Lust verspürt, gründlich zu sein. Es genügt ihm vollkommen, äußerlich korrekt zu komponieren. So ist der Dialog in „Maryna" von leidlicher Natürlichkeit, die Gestalten aus dem niederen Volke sind sogar teilweise ziemlich derb gezeichnet. Von Shakespeare hat er gelernt, daß der gemeine Mann, zumal wenn er einen Witz macht, aus dem Vorstellungskreise schöpft, den ihm sein Handwerk bietet. Der Dialog ist überhaupt mit sprichwörtlichen und gut bildlichen Redewendungen stark durchsetzt. Was aber bei Shakespeare naiv richtiges Empfinden ist, scheint bei Mosenthal ein abgelernter Kniff. Der Dichter hat offenbar die Absicht, wirkliche Menschen auf die Bühne zu stellen, denn seine Figuren haben keineswegs typische Bedeutung, aber er ist viel zu oberflächlich, um seine Absicht ganz auszuführen. Seine Personen sind nicht plastisch, sie haben sozusagen nur zwei Dimensionen. An diesem Umstande trägt wohl auch die Furcht, durch allzu realistische Zeichnung den Erfolg zu gefährden, einen guten Teil der Schuld. In Marynas Schicksal wollte Mosenthal den Irrtum einer bedeutenden Frauennatur schildern, er wurde aber dabei in seiner zagen Weichlichkeit sentimental. Um ihr auf jeden Fall das Mitleid des Publikums zu sichern, erklärte er ihren entscheidenden Schritt aus der Kränkung über die vermeintliche Untreue Zaruckis. Daß Maryna gar keinen Anspruch auf dessen Treue hat, das zog er durchaus nicht in Betracht. Der Abenteurer Iwan kommt dabei natürlich arg zu kurz. Er ist ein ganz gewöhnlicher Schwindler, an dem nichts groß ist, nicht einmal seine Frechheit. Hier aber wäre die wirksamste Motivierung für Marynas That gewesen. Iwan müßte eine starke, imponierende Natur, eine Herrennatur sein, dann gewänne auch Marynas Entschluß an Größe. Bei

Digitized by Google

Mosenthal aber handelt sie einfach unklug, und das ganze Stück läuft in eine recht wohlfeile Liebestragödie aus.

Was Mosenthal sonst noch für die Bühne geschrieben, ist kaum der Rede wert. Aber für ihn bezeichnend ist es, daß er sich in jedem Genre umgethan hat, ohne sich irgendwie von künstlerischen Bedenken hindern zu lassen. In dem Schauspiel „Der Schulz von Altenbüren" sucht er mit denselben Mitteln zu wirken, wie in seinen Volksstücken, aber ohne rechten Erfolg; die zwei Hauptpersonen, Heinrich und Martina, fielen gar zu läppisch aus, und einzelne gelungene Chargen, wie der Freiherr von Spiegel, konnten nicht helfen. Mit dem Trauerspiel „Konrad Vorlauf" wandte er sich dem historischen Volksstücke zu; aber der aufdringliche Lokalpatriotismus vermochte für die kindische Handlung nicht zu entschädigen. Daß der wackere Bürgermeister von Wien vor seiner Hinrichtung ein Testament macht, in dem er seiner lieben Vaterstadt ein liberales Regime vermacht — sonst nichts — wird dem Publikum wohl auch nicht zu sehr imponiert haben. Jedesfalls fiel das Stück durch. „Die Sirene" wagt sich auf das Gebiet des Lustspiels im Stile Bauernfelds, es mangelt ihr aber vollständig dessen Grazie. Gelungen ist die Satire auf jene Sorte von Journalisten, die als Vorkämpfer des Fortschrittes und der Volksaufklärung ihre Aufgabe in der Befriedigung schmutziger Skandalsucht erblicken, nur ist sie lange noch nicht beißend genug. „Madeleine Morel" ist ganz im Stil der französischen Sittenkomödie gehalten, völlig erfüllt von dem durch und durch unwahren, phrasenhaften Realismus dieser fragwürdigen Gattung. In dem Schauspiel „Das gefangene Bild" entwirft Mosenthal mit lahmer, blutarmer Phantasie ein Märchen. Er will damit offenbar etwas sagen, aber was, ist nicht klar. Man weiß nicht, will er den Idealismus in der Kunst preisen oder wendet er sich gegen die Besitzer von Privatgalerien.

Digitized by Google

Mit ersichtlicher Liebe pflegt Mosenthal das litterarische Drama. „Ein deutsches Dichterleben“ behandelt die unselige Liebe Bürgers zu Molly. Realistische Zeichnung und idealistische Wolkerei wechseln kunterbunt miteinander. Was dem Stücke an unmittelbarem Theatereffekt fehlt, müssen beziehungsreiche Anspielungen auf die Zeitgeschichte ersetzen. Vater Gleim tritt auf, ganz in Salbung getaucht, in jeder Rocktasche einen Segen, dann Hölty und die Göttinger Freunde, zuletzt sogar der Herzog Karl August, etwa so, wie er in den Litteraturgeschichten für höhere Töchter geschildert wird. Goethes bekannter Brief an Bürger kommt zur Verlesung. Die Entstehungsgeschichte von etlichen Bürger'schen Gedichten, wie „Lenore“, „Des Pfarrers Tochter in Taubenhain“, wird dramatisch — freilich mit starker poetischer Licenz — vorgeführt. In dem ganzen Stücke gibt eine unsäglich weichliche Moral die Grundstimmung ab. Bürgers Schwächen werden als durchaus liebenswürdig hingestellt. Der Dialog macht oft und oft recht bemerkliche Anlehen. So sagt z. B. Hahn (III. 9): „Denn wo der gewöhnliche Mensch verstummend seinem Schicksal erliegt, da kann's der Dichter seiner Muse klagen und es bemeistern.“ — Noch weit schwächer ist das Drama „Die deutschen Komödianten“, das mit einer sehr verspäteten Polemik gegen Gottsched und die Neuberin für den letzten Vertreter der Stegreifkomödie sich einsetzt. Eine pathetische Prophezeiung auf Lessings Schaffen bildet den albernen Schluß der albernen Komödie.

Mosenthal hat noch eine Reihe anderer dramatischer Arbeiten geschrieben, die zum Teil sogar Erfolg hatten. Sie zeigen ihn aber von keiner neuen Seite. Das Hauptthema aller seiner Bühnenwerke ist der Konflikt zwischen Pflicht und Liebe. Aber es wird dafür gesorgt, daß die Pflicht den Zuschauern als etwas Widerliches, ja geradezu Abstoßendes erscheint, und die Helden schlagen sich fast immer auf die Seite

Digitized by Google

der Liebe. Mit Ausnahme dieses einzigen, von Mosenthal enthusiastisch verteidigten Fehlers sind sie jedoch die wahren Muster von Tugend und Edelsinn. Natürlich ist des Kontrastes wegen auch das Widerspiel wohl bedacht, und der liebenden Tugend steht immer der schlechte Kerl gegenüber. Aber häufig wird auch ihm am Schlusse verziehen; er geht im letzten Akte in sich, bereut, und wir haben die Überzeugung, daß er für die ewige Seligkeit reif geworden. Diese weichliche, aus einer bequemen Humanität hervorgehende Grundstimmung im Gegensatze zu der treibenden Energie, mit der Mosenthal den Effekt herausarbeitet, ist ungemein charakteristisch.

* * *

Eine Epigonennatur wie Mosenthal war auch der etwas ältere Otto Prechtler. Der Zwiespalt Grillparzers zwischen seiner theoretischen Vorliebe für das klassisch-idealistische Drama und seiner ganz und gar realistischen Veranlagung war bei seinen Nachfolgern in das Schaffen selbst eingedrungen und gleichsam chronisch geworden. Ihm, dem Großen, hat dieser Zwiespalt die Schaffenslust verkümmert, die kleineren Geister hat er nicht behindert: sie wählten Mischformen sehr bequemer Art, und daher schreibt sich ihre verhältnismäßig große Fruchtbarkeit.

Mosenthals reifste Werke sind dem Inhalte nach realistisch, der Form nach idealistisch, in Prechtlers Dramen ist das Verhältnis umgekehrt. Bei jenem zeigt sich große szenische Energie, raffinierter Bühneneffekt mit leichten Mitteln erzielt, bei diesem eine gewisse Natürlichkeit, der nur leider die Knochen fehlen, ein lebendiger Reiz, der sich aber nebelhaft verflüchtigt. Prechtlers Dramen sind taube Nüsse. Es ist, als ob er das thörichte Schulstubenmärchen, daß der idealistische Dichter die Menschen nicht so zeichne, wie sie sind, sondern so, wie sie sein sollen, zu seinem Glaubensbekenntnisse gemacht hätte. Seine

Digitized by Google

Werke scheinen in der That aus diesem kindischen Mißverständnisse der Ziele und Mittel idealistischer Kunst hervorgegangen zu sein. Müller-Guttenbrunn*) erwähnt eines Briefes, den Prechtler an ihn geschrieben. „Sie erinnern sich vielleicht noch, wie ich Ihnen wiederholt bekannte, daß die französische moderne dramatische Muse mich nie anmutete und anmuten wird, wenn auch das virtuose, ja geistreiche Geschreibe alle Anerkennung verdient. Zuletzt spielt doch in jedem Stück Ehebruch, Falliment, Selbstmord, blasierte Sittenlosigkeit, mit übertriebenem Edelmut verziert, die Hauptrolle; ich kann dieser Richtung keinen Geschmack abgewinnen und sage das ehrlich und entschieden." Mit Recht hält Müller-Guttenbrunn diese Äußerung für sehr charakteristisch. Es widert Prechtler an, die Menschen so zu fassen, wie sie innerhalb ihrer natürlichen Verhältnisse sich geben; das hält er einfach für unpoetisch. Er muß sie erst läutern, um sie für die Bühne brauchbar zu machen. Das Schlechte kann er natürlich nicht ganz tilgen; aber fast immer begreift er es nur als eine vorübergehende Verirrung, die obendrein noch reichlich durch edle Motive entschuldigt wird. Die Spitzbuben, die sich vor Schluß des Stückes nicht gründlich bekehren, sind bei ihm noch viel seltener als bei Mosenthal. Für derartige unverbesserliche Bösewichter hat er mindestens eine Ausrede; so für den Herzog von Bourbon in dem Schauspiele „Kinder des Königs". Der Herzog vertritt das böse Prinzip im Stücke, aber nur wegen eines unglückseligen Mißverständnisses; der arme Mensch kann eigentlich gar nichts dafür, daß er so schlecht ist. So teilt Prechtler die weichliche Moral mit Mosenthal; beide behandeln die Menschen mit der Affenliebe einer dumm gutmütigen Mutter.

Sieht man aber von den unnatürlichen Grundlagen ab, auf denen Prechtlers Menschen stehen, so muß man zugeben,

*) „Im Jahrhundert Grillparzers."

Digitized by Google

daß sie im übrigen sich ganz vernünftig und natürlich bewegen. Selten läßt sich Prechtler verleiten, selbst das Wort für seine Personen zu führen, von dem Mittel direkter Charakteristik ist nur ab und zu Gebrauch gemacht. Was auf der Bühne geschieht, entspringt aus der natürlichen Verkettung der Ereignisse, was die Personen sprechen, ist fast überall durch die Situation bedingt. Die Welt, in der Prechtler sich bewegt, ist geboren aus kindlichem, ja wohl kindischem Idealismus, ein Wolkenkukuksheim voll zarter Träume, aber innerhalb der Grenzen dieser phantastisch erträumten Welt geht alles ganz glaublich und verständlich zu. Nirgends stört doktrinäre Absichtlichkeit oder aufdringliches Deuteln. Es wickelt sich alles schlicht und ungezwungen ab. Prechtler war seiner innersten Natur nach Realist so gut wie Grillparzer, sein freundlicher Förderer; dieser besaß Kraft genug, sich selbst treu zu bleiben, obwohl er seine Eigenart im Vergleich mit jener der Klassiker für unzulänglich hielt, Prechtler mangelte diese eiserne Konsequenz der Inkonsequenz, die seinen Beschützer so eigentümlich machte, und aus Respekt vor Schiller verzichtete er willig auf sein eigenstes Selbst. Was er organisch nicht zu verbinden vermochte, weil es organisch gar nicht verbunden werden kann, Idealismus und Realismus, das mischt er einfach äußerlich zusammen. Die Arbeit wurde ihm dadurch wesentlich erleichtert. Die idealistische Auffassung mit ihrer schematischen Art, menschliche Verhältnisse zu betrachten, macht der Erfindung nur geringe Schwierigkeiten; sie begnügt sich mit bloßen Umrissen und setzt keine besonders große Kraft der dichterischen Intuition voraus. Worauf aber der idealistische Dichter mit der ganzen Kraft seines Könnens dringt: gedankenvolle Ausdeutung des einmal ersonnenen Schemas, Vertiefung in die Sache, das läßt sich Prechtler wenig bekümmern. Er setzt dafür eine vorwiegend realistische Darstellung, und dazu gehört nicht viel mehr als ein glückliches Ohr und ein unbefangener Sinn.

Digitized by Google

Selbstverständlich ist, daß das Mischungsverhältnis in Prechtlers Dramen nicht immer dasselbe blieb, daß gelegentlich der Idealismus auch in die Darstellung eindrang, wie umgekehrt der Realismus auch manchmal in der Auffassung zur Geltung kam. Jedenfalls hatte Holbein nicht recht, wenn er zu Prechtler einmal lobend sagte: „Sie sind halt unser Schiller." Denn in allem Äußerlichen — und gerade die Form scheint Holbein gemeint zu haben — war Prechtler nichts weniger als Schillerisch. Darum glaube ich auch, daß Müller-Guttenbrunn in einem Irrtume befangen ist, wenn er von dem „formalen Idealismus" Prechtlers spricht. Allerdings scheint dieses Urteil eine gewisse Berechtigung zu haben, wenn man sich erinnert, „daß Prechtler selbst ganz moderne Stücke in Versen zu schreiben suchte." Ich meine aber, der Grund dieser seltsamen Erscheinung liegt viel weniger in dem angeblichen formalen Idealismus des Dichters, als vielmehr darin, daß bei seiner Eigentümlichkeit, Stoffe aufzufassen, gar kein Unterschied zwischen modernen und geschichtlichen bestand. Alle Stücke Prechtlers spielen genau genommen nirgendwann und zu Nirgendheim; die Angaben über Ort und Zeit der Handlung haben eigentlich nur für den Dekorateur und Theaterschneider Bedeutung. Ob modern oder nicht, das macht da nichts aus, da kann der Vers auch nicht mehr stören.

Bedeutend ist freilich auch die Form nicht, es steckt keine Eigenart in ihr. Prechtler begnügt sich vollkommen damit, der Natur nur so von ungefähr nachzulallen. Er läßt sich gerne vom Rhythmus tragen und es kommt ihm auf ein oder die andere saftige Phrase gar nicht an. Der Vers scheint ihm ungeheuer leicht geworden zu sein, gelegentlich verleitet ihn dies zu unbegreiflichen Nachlässigkeiten. So entschlüpften in dem Schauspiele „Die Rose von Sorrent" der Heldin folgende Verse:

Ich lieb' ihn — ja, und glühend lieb' ich ihn!
Doch glühend muß sein Herz an meinem schlagen,

Digitized by Google

So selig im Empfangen wie im Geben,
Nicht weniger beglückend als beglückt!

Die edle Gräfin meint offenbar: „nicht weniger beglückt als beglückend!“ Aber Prechtler plätschert viel zu behaglich in dem gleichförmig dahinflutenden Jambenrhythmus, um zu bemerken, daß er seine Heldin gerade das Gegenteil von dem sagen läßt, was sie eigentlich sagen will. Diese dilettantische Sorglosigkeit ist überhaupt für Prechtler charakteristisch. Sie macht sich besonders in den Motivierungen geltend. Auftreten und Abgang der Personen zu begründen, läßt er sich wohl angelegen sein, ebenso will er die Möglichkeit dieser oder jener gewagten Situation erklären; das ist einmal so Brauch unter den Leuten, die Dramen schreiben. Aber die Sache macht ihm wenig Kopfzerbrechen; wenn er keine ausreichende Motivierung zur Hand hat, thut's auch eine einfache Ausrede. Ist jemand damit nicht zufrieden, dann kann er ihm eben nicht helfen. Prechtler steht darin ungefähr auf demselben Punkte wie der selige Hans Sachs, dem er nur leider an Talent nicht entfernt gleich kommt.

Man hat ihn einen Lyriker genannt. Aber äußerst selten nur drängt er sich in seinen Dramen mit lyrischen Ergüssen vor. Wohl aber sind fast alle seine Helden Gefühlsmenschen durch und durch, lyrische Naturen, und das mag seinen Stücken einen lyrischen Charakter geben. Jedesfalls liegt ihm das Zarte, Sinnige näher, als das Große, Heroische. Wo er dem Wechselspiel feiner, keuscher, scheuer Gefühle nachgeht, kann sein Dialog überraschenden Reiz gewinnen. So beispielsweise in dem Lustspiele „Die wohlerzogenen Kinder“ in der Szene zwischen dem jungen Grafen von Ory und Ines (III. 2):

Graf: Wie wird mir Antwort, wenn Ihr sie versagt?

Ines (ohne alle Koketterie, schlicht und warm):
Vielleicht läßt sich das Schweigen auch versteh'n?

Digitized by Google

Graf (leichten Tones):

Das Schweigen läßt sich deuten, das ist schlimm!
Ich möchte nicht gern übermütig sein
Und nicht unglücklich — aus Bescheidenheit.

Ines (ernst werdend und etwas verletzt):

Ihr spielt schon wieder mit den Worten, Herr;
Seid Ihr so wohlgemut in dieser Stunde?

Graf (ebenfalls leichten Tones):

Seid Ihr so ernst in dieser süßen Nacht?

Ines (sieht ihn starr an, dann würdig und ruhig):

Ihr aber scherzt wohl, da Ihr fragt!
Ich will nicht schelten, daß Ihr fröhlich seid,
Doch hat mir diese Frage weh gethan.

Dieses Lustspiel ist so recht Geist von Prechtlers Geiste. Es spielt 1780 zu Madrid. Es könnte aber ebensogut an einem beliebigen anderen Orte und zu einer beliebigen anderen Zeit spielen. Nur die Namen müßten geändert werden. Der französische Gesandte in Madrid, Graf von Ory, hat einen Sohn und eine Tochter, ebenso der spanische Graf Jakob von Ribéra. Es ist schlechterdings nicht zu begreifen, warum aus den Kindern der beiden Grafen nicht auf gut spießbürgerlich zwei Paare werden sollen. Die angeblichen Schwierigkeiten wären im Handumdrehen geschlichtet, aber dabei käme der Dichter natürlich nicht auf seine Rechnung. Man muß ihm also den Gefallen thun, zu glauben, daß es für die jungen Leute nicht so leicht ist, ans Ziel zu gelangen, man muß ihm übrigens noch viel unglaublichere Dinge glauben, so z. B. daß Komtesse Alice d'Ory, die sich in Studentenkleider steckt, durch lange Zeit von ganz vernünftigen Leuten alles Ernstes für einen jungen Mann gehalten wird, daß der junge Graf Ribéra das väterliche Schloß Serrevalle, das in der Nähe von Madrid liegt, nie gesehen hat ꝛc. ꝛc. Freilich, wenn man sich so mit übermenschlicher Kraft in der Tugend des Glaubens geübt hat, wird man durch etliche feine Wendungen, durch

Digitized by Google

einige Stellen voll frischesten Reizes belohnt; das ist aber doch allzuwenig für die ungeheure Anstrengung.

So geht es einem bei fast allen Dramen Prechtlers. Eines seiner besten Stücke ist noch „König Heinrich von Deutschland", dessen ich bereits Erwähnung gethan. Manchmal — in einzelnen Szenen wenigstens — scheint es beinahe, als ob uns wirkliche Charaktere entgegentreten wollten. So in der Szene, wo König Heinrich die Abgesandten des Sachsenvolkes empfängt. Wie da weiches Gefühl und Bewußtsein der Königspflicht mit herrischer Laune und trotziger Grausamkeit in seiner Seele streiten, ist sehr wirkungsvoll geschildert. Der Realismus der Form wagt sich hier bisweilen zu dem allerdings recht schüchternen Versuche vor, die einzelnen Personen durch ihre eigentümliche Ausdrucksweise voneinander abzuheben. — Im Stoffe berührt sich das Stück, wie gesagt, mit Nissels „Agnes von Meran". Es handelt sich um die Liebe Heinrich IV. zu Emma von Spatenberg und um die fruchtlosen Versuche, die Trennung von seiner Gemahlin Bertha zu erwirken. Aber Prechtler macht nicht, wie Nissel, ein Tendenzdrama daraus; er begnügt sich, die Schicksale der Personen einfach darzustellen, ohne damit etwas sagen zu wollen. Ja, er hält sich dem Konflikte gegenüber so unparteiisch, daß man zum Schlusse gar nicht weiß, wer eigentlich recht hatte. Heinrich genießt unsere volle Sympathie, wenn er für seine Liebe kämpft und aufgedrungene Fesseln abschütteln will, aber die Gründe Hannos, des Erzbischofs von Köln, dies zu verhindern, sind augenscheinlich ebenso berechtigt. So haben schließlich beide recht, der König und sein priesterlicher Gegner, und es sind einfach die „Umstände", die gegen jenen entscheiden. Das kommt davon, wenn man alle Menschen so machen will, wie sie sein sollen; wer kann zwischen solchen noch entscheiden?

In dem dramatischen Gedichte „Adrienne" spielt die Heldin eine ähnliche Rolle wie Aurelia in Nissels „Perseus".

Digitized by Google

Heinrich von Portugal ist der letzte seines Stammes. Nach dem Erbrechte soll die Krone auf seinen Neffen Antonio von Evora übergehen. Geheime Machinationen Philipps II. von Spanien suchen dies jedoch zu verhindern. Adrienne, eine Provençalin, ist Agentin im Dienste Philipps; sie hat die Aufgabe, den Gesandten des Prinzen Antonio, den Maltheserritter Richard Grafen von Löwen, einen ehrlichen Deutschen, zu umgarnen. Ihre koketten Künste schlagen aber in wahre Liebe um; sie bereut, kann aber nicht mehr einlenken, denn der spanische Emissär Fuegos läßt sie nicht aus den Augen. Es bleibt ihr also nichts mehr übrig, als für ihren geliebten Richard zu sterben; zugleich deckt sie den spanischen Betrug auf. So klingt in diesem Stücke ein Motiv, das die ganze sittliche Fäulnis einer verkommenen Gesellschaft zur Voraussetzung hat und mit rücksichtslosem Raffinement behandelt werden müßte, das Fedoramotiv, in alberne Sentimentalität aus.

Genau so „poetisch" und so ungeschickt verfuhr Prechtler in seiner „Rose von Sorrent" mit einem anderen, ähnlichen Motive, das er aus Diderots Erzählung von dem „Merkwürdigen Beispiel einer weiblichen Rache" schöpfte, jener Erzählung, die Sardou zu seiner „Fernande" benützte. Eine alternde Frau, die plötzlich gewahrt, wie die Liebe ihres jugendlichen Anbeters erkaltet, gibt ihm ein Mädchen von zweifelhafter Vergangenheit zur Frau und bekennt ihm erst nach der Hochzeit, wen er heimgeführt. Die Sache ist von Hause aus ein wenig gesucht, könnte aber unter Umständen erschütternd gestaltet werden. Allein Prechtler hat nichts mit gefallenen Mädchen zu thun. Die Seiltänzerin, die sein Held heimführt, ist ein Ausbund aller Tugenden und obendrein, wie sich zum Schlusse herausstellt, der Sprößling eines Geschlechtes von ältestem Adel. Gräfin Kornelia, die sich an ihrem ungetreuen Liebhaber so boshaft rächen wollte, ist also eigentlich die Gefoppte, denn glücklicher hätte sie ihn beim besten Willen

Digitized by Google

nicht machen können. Ihr geschieht ja recht, aber das Publikum ist mitgefoppt.

Anfänglich gut angelegt, voll schlichter Natürlichkeit, erscheint das Schauspiel „Ein Mann der That". Der erste Akt erregt sogar ein wenig Spannung, was sonst bei Prechtler'schen Dramen selten der Fall ist. Aber schließlich geht das Ganze doch in eine sentimentale Liebesgeschichte aus, bei der plumpe Verkleidungen die Hauptrolle spielen. Auch die Tragödie „Johanna von Neapel", welche die Ehe dieser Fürstin mit Andreas von Ungarn und ihr trauriges Ende behandelt, nimmt Anläufe zu frischer Darstellung, freilich ist die Natürlichkeit ein wenig forciert. Dem großen Aufwand an theatralischen Effekten, Aufzügen ꝛc. steht eine sehr magere Handlung gegenüber, die übrigens von den glänzendsten Beweisen von Rechtlichkeit, Gläubigkeit, Keuschheit ꝛc. strotzt. Natürlich sinken da die paar Versuche keck realistischer Darstellung mit dem Ganzen im moralischen Dusel rettungslos unter.

Etwas besser hält sich das Schauspiel „Die Kinder des Königs". Prechtler hätt' es übrigens auch „Der verhängnisvolle Ungarpelz" nennen können; denn dieser stiftet alles Unheil. Graf Clermont ist wegen dieses Pelzes bekannt. In diesem Pelz besucht nun Ludwig Armand Prinz von Conti die Herzogin Bourbon, die Tochter Ludwig XIV., mit der er ein Verhältnis hat. In einem ähnlichen Pelz schleicht sich der Dauphin zu der Hofdame seiner Schwester, dem Fräulein von Choin. Graf Clermont selbst wird vom Prinzen von Lothringen bei der zweiten Tochter des Königs, der verwitweten Prinzessin Conti getroffen. Natürlich hält der König den Grafen für einen Lüstling, befürchtet einen Skandal in der königlichen Familie und vermutet ein Komplott von seiten der Conti und des Dauphins. Die Prinzessin Conti, die ihren Geliebten für untreu hält, schürt noch des Königs Zorn. Daraus ergeben sich zahlreiche Mißverständnisse und überaus

Digitized by Google

kritische Situationen, bis endlich die Lösung, etwas gewaltsam, erfolgt. Der Herzog von Bourbon muß darüber zu Grunde gehen. — Das Stück zeigt mehr Energie, als man sonst bei Prechtler gewöhnt ist, und in den Personen, die er uns hier vorführt, kann man, ohne allzu leichtgläubig zu sein, in der That etwas wie Rückgrat vermuten. Der König ist gar nicht übel gezeichnet, ein Despot, der die Tyrannei in eleganten Formen und mit einer gewissen Würde übt. Ziemlich gut geraten ist auch der Dauphin, dieses Nichts neben dem Alles, recht hübsch nehmen sich der bucklige, bissige Herzog von Bourbon und seine medisante, intrigante Gemahlin aus. Wo aber das Pathos einsetzen soll, da stellt sich auch der Schwulst und die liebe Unnatur wieder ein.

Geradezu kindisch wird Prechtler, wenn er einen modernen Stoff bearbeitet, wie beispielsweise in dem Drama „Die Tochter des Waldes". Das Thema ist eine Mißheirat. Der Dichter entwirft Typen aus der aristokratischen Gesellschaft offenbar mit der Absicht der Lebenstreue, aber er wird dabei läppisch bis zur Borniertheit. Ich bezweifle, daß es in der gesamten gedruckten und ungedruckten, aufgeführten und nicht aufgeführten dramatischen Litteratur etwas Einfältigeres und Mißrateners gibt, als dieses Stück.

Prechtler hat mit zu den fruchtbarsten deutschen Autoren gehört; vorübergehend gelang es ihm, den Beifall seiner Zeitgenossen zu erringen. Ihn festzuhalten, war er viel zu schwach. Er war lange schon tot, bevor er starb, und das ist verständlich. Alles, was er besaß, war eine glückliche, in bescheidenen Grenzen gehaltene Anlage; er that nichts, sie zu entwickeln. In seinem Poetendünkel verschmähte er jegliche ernste Arbeit; er brachte es deshalb nie zum Künstler, nicht einmal zum erfolgreichen Handwerker, wie Mosenthal. Von Hause aus war er etwas, er ist aber nichts geworden.

* * *

Digitized by Google

Im Jahre 1860 erschien eine romantische Tragödie „Tristan". Ihr Verfasser war Joseph Weilen. Der bekannte Stoff, der schon so manchen Dichter beschäftigt, war hier in fünf ziemlich lange Akte ausgesponnen. Die Charaktere frappierten durchaus nicht durch besondere Züge, in der selbständigen Erfindung ging der Verfasser nicht weiter, als dies durch die Dramatisierung der Fabel notwendig war; im wesentlichen beschränkte er sich darauf, zu vereinfachen, was die Überlieferung erzählte. Wohl dem romantischen Grundton entsprechend, behielt er die verhängnisvolle Wirkung des Liebeszaubers bei; nur machte er aus dem Zaubertrank einen Zauberring. Natürlich kam so ein Widerstreit in das Werk. Mit Zaubermitteln mag der Epiker handeln; ihm handelt es sich um einen plastisch-sinnlichen Ausdruck für einen innerlichen Vorgang. Nicht so der Dramatiker; er thut zu viel und zu wenig, wenn er Darstellung darstellt, er hat sich an die Sache selbst zu halten. Bedeutet ihm der Zauber bloß ein Symbol, dann kann er überhaupt wegbleiben; denn was hat das Symbol für einen Sinn, wenn uns zugleich das Symbolisierte vorgeführt wird? Gilt ihm aber der Zauber als wirklich, dann schwindet jedes psychologische Interesse. Doch immerhin, das Stück war so übel nicht geraten. Zeigte es auch wenig dramatische Kraft und noch weniger dichterische Eigenart, mancher hübsche Zug, manches gelungene Wort, da und dort eine lyrisch austönende Szene und im ganzen eine gewisse Wärme der Empfindung ließen für die Zukunft Besseres hoffen.

Leider hielt Weilen durchaus nicht, was er mit seinem Erstling versprach. Sein Schaffen bewegt sich in absteigender Linie. Die Spur von dichterischer Begabung verflüchtigte sich sehr rasch. Dazu kam, daß Weilen den Geheimnissen der dramatischen Komposition Zeit seines Lebens als Neuling gegenüberstand. Er ist in fast allen seinen Stücken unglaublich linkisch und unbeholfen in der Szenenführung, der Dialog

Digitized by Google

bleibt schülerhaft, schlechtes Aktendeutsch mit angeblich poetischen Phrasen aufgeputzt, die Erfindung, arm von Haus aus, zeigt überall die bedenklichsten Sprünge und Risse, die Charaktere, soweit man überhaupt von solchen reden kann, sind verworren, unmöglich, kindisch. Unangenehm fällt ferner auf, daß Weilen mit der deutschen Sprache durchaus nicht auf vertrauten Fuß kommen kann. Gröbliche Fehler finden sich an vielen Stellen. Den Imperativ von „messen, sprechen" bildet er: „messe, spreche"; er sagt: „es friert mir", „ich lehre dir" 2c., ja einmal läßt er sogar Lessing folgenden Satz wagen: „Mittlerweile aber ist ein Zwischenfall eingetreten, der uns zwingt, auf die Beeidigung für morgen zu bestehen."

Trotzdem ist er eine interessante Erscheinung, insoferne nämlich, als es ihm gelang, bei diesem Mangel an Talent die Burgtheater-Bühne zu erobern und in Wien eine litterarisch einflußreiche Stellung zu behaupten. Das große Publikum allerdings verhielt sich seinen Werken gegenüber ziemlich ablehnend, — selbstverständlich, möchte man sagen.

Wohl das bedeutendste unter seinen wenig bedeutenden Stücken ist das Trauerspiel „König Erich". Der Verfasser wollte in dem erstgeborenen Sohne Gustav Wasas ersichtlich das tragische Schicksal Josephs II. schildern. Aber Regierungsprogramme sind nicht dramatisch, und so kommt das, was die eigentliche „Schuld" Erichs sein sollte, daß er nämlich die Reformen überstürzt, daß er zum Guten zwingen will, nur mit etlichen Andeutungen davon. Im übrigen beherrschen alle möglichen oder vielmehr unmöglichen Greuel, Brudermord, Wahnsinn 2c., das Stück. Dazwischen spielt sich eine angeblich poetische, in Wahrheit aber ziemlich triviale Liebesgeschichte ab.

Einigen Erfolg hatte das vieraktige Drama „Edda", vermutlich nur, weil die vorgeführten Ereignisse an sich ziemlich viel des Aufregenden enthalten. Irgend welchen dichterischen

Digitized by Google

Wert kann ich in der armselig erfundenen und durchaus mangelhaft ausgeführten Komödie schlechterdings nicht entdecken. Interessant durch den Stoff ist das Drama „Dolores". Auch die Charaktere sind hier ein wenig besser gezeichnet, allerdings furchtbar einseitig, aber wenigstens nicht so ganz und gar unmöglich als sonst. Die Tragödien „Rosamunde" und „Drahomira" verdienen kaum erwähnt zu werden.

In dem Schauspiele „An der Grenze" versucht Weilen, aus dem Ansehen Lessings Erfolg zu ziehen. Er schildert darin die Umstände, die Lessing auf den Gedanken brachten, seine „Minna von Barnhelm" zu schreiben. Mosenthal hat ja auch ähnliche Wege betreten, und Gutzkow macht in seinem „Urbild des Tartuffe" ebenfalls einen Versuch dieser Art. Seine dürftige Komödie bedeutete eine Verunglimpfung Molières, Weilens Schauspiel fiel für Lessing noch weit beleidigender aus. Kleiner ist wohl kaum noch ein Großer aufgefaßt worden.

Das Drama „Graf Horn" scheint einen Versuch des Autors zu bedeuten, etwas realistischer zu werden, aber der Versuch scheiterte gründlich. Die Marquise Lusignan ist tragische Heldin, weil sie unglücklich an der Börse spekuliert. Das Stück erhebt sich nicht über das Niveau einer Gymnasiastenarbeit. Dagegen liegt dem Schauspiele „Der neue Achilles" eine brauchbare Schwankidee zu Grunde. Der Wiener Hof will den Grafen Montecuculi, der wegen ungerechter Kränkung quittiert hat und sich irgendwo in Italien verborgen hält, auffinden und dem kaiserlichen Dienste wiedergewinnen. Rittmeister Max von Wolffen erbittet sich die Gunst, eine Depesche nach Rom bringen zu dürfen, weil er Carola, die Tochter des österreichischen Geschäftsträgers Josias Freiherrn von Mathei, in die er verliebt ist, wieder sehen möchte. Ein Versehen will es, daß ihm eine Depesche mitgegeben wird, die ihn durch geheime Zeichen als den Vertrauensmann der Regierung bezeichnet. Wolffen hat keine Ahnung davon. So-

Digitized by Google

weit ist alles gut. Man würde nun erwarten, Max von Wolffen werde sich als Diplomaten wider Willen bewähren und gerade durch seine Ungeschicklichkeit in diplomatischen Dingen das günstige Ergebnis herbeiführen. Aber nichts von alledem geschieht. Kindische Sentimentalität, plumpe Jesuitenintriguen schieben sich wüst durcheinander, und schließlich löst sich alles von selbst. Es war eigentlich von Anfang an gar nichts verwickelt, Max von Wolffen, der Held, war zugleich die überflüssigste Person des Stückes.

Ein Bild von Weilens litterarischer Persönlichkeit zu entwerfen wird schwer halten; er war keine litterarische Persönlichkeit. Er war Dilettant durch und durch und stand darin auf einer noch viel tieferen Stufe als Otto Prechtler.

III.

Hamerling. Saar.

Wenn ein Dichter sein Werk mit einer apologetischen Vorrede versieht, so ist das immer ein Beweis, daß er selbst kein Vertrauen dazu hat: wohlgeratene Kinder muß man nicht erst verteidigen wollen. Robert Hamerling hat dies bei all seinen Dramen — es gibt ihrer drei — für nötig befunden; ja, er ist noch weiter gegangen: er erklärte offen, daß er von einer Aufführung nichts wissen wolle. Man hat billige Witze darüber gemacht. Hamerling, sagte man, hätte gar nicht so spröde sein brauchen, es sei keine Gefahr vorhanden, daß seine Werke je aufgeführt würden. Auch diejenigen, die milder urteilten, sagten in der Sache dasselbe. Es gilt für ausgemacht, daß Hamerling keinen Blick für die Bühne besessen habe.

Das scheint in der That so zu sein. Dennoch, glaube ich, kann man an seinen Dramen lernen. Sind sie auch ver-

Digitized by Google

fehlt, so entbehren sie doch nicht der Bedeutung, und es ist interessant zu sehen, wie merkwürdig ein hervorragendes Können irre geht. Besonders seiner Tragödie „Danton und Robespierre" gegenüber ist es durchaus nicht mit einem überlegenen Achselzucken gethan. Es dürfte nicht viele Dramen geben, die es dem Leser so schwer machen, sich ein Urteil zu bilden, als gerade dieses. Echtes und Falsches, ganz Verfehltes und grandios Gelungenes mischt sich so bunt, durchdringt einander so innig, daß man sich kaum zurecht finden kann. Es gibt Szenen in dem Drama, die an erschütternder Wirkung nur wenige ihresgleichen haben, und doch macht das ganze Stück keinen rechten Eindruck. Das ist doch merkwürdig.

Hamerling will in seiner Tragödie dem cynischen Realisten Danton den Idealisten Robespierre gegenüberstellen. Schon äußerlich behauptet dieser das Übergewicht, denn vom dritten Akte an beherrscht er allein die Bühne. Auch ist er in der That die bedeutendere Persönlichkeit, und der Dichter setzt alles daran, seinen Charakter bis in die letzten Falten zu beleuchten. Robespierre, der Bluthund, ist im Grunde seiner Seele ein weicher Mensch; aber eine Idee hat ihn ergriffen, beherrscht ihn, er fühlt sich selbst nur noch als Personifikation dieser Idee, das macht ihn fühllos und grausam. Er ist ein Pedant, aber seine Pedanterie ist fürchterlich. Eine interessantere Aufgabe hat sich noch kein Dichter gestellt, freilich auch keine schwierigere. Das weiß Hamerling, und er erschöpft sich in Versuchen, den merkwürdigen Charakter begreifen zu machen. Immer und immer wieder kommt er darauf zurück, er ist unermüdlich im Erfinden von charakteristischen Zügen, die das Verständnis wecken und erleichtern sollen.

So erblickt Robespierre im Walde von Montmorency ein altes Weib, das unter einer schweren Last Holzes daherkeucht. Er, der Grausame, kann das nicht mitansehen, er trägt dem Mütterchen die Last in die Hütte. (III. 3.)

Digitized by Google

Noch schärfer ist derselbe Gegensatz weiterhin in der nämlichen Szene herausgearbeitet:

Robespierre (läßt sich auf einen Baumstrunk nieder. Nach einer Pause, brütend, langsam vor sich hinsprechend): Das Revolutionstribunal entspricht in seiner gegenwärtigen Einrichtung noch immer nicht ganz seinem Zwecke. Noch immer zu viel Förmlichkeiten. Was sind ein paar Hundert Menschenköpfe mehr? Herab damit, herab damit! (Geraschel in den Zweigen eines Baumes; Robespierre blickt auf.) Ein verdammter Range, der junge Vögel ausnimmt. (Er ergreift einen Stein — zornig): Herunter, Bube, und laß die Vögel, oder es fliegt dir da ein anderer Vogel an den Kopf. (Der Knabe entflieht.)

Derselbe Mann, dem ein paar Hundert Menschenköpfe nichts bedeuten, gerät in zornigen Eifer, da ein Bube jungen Vögeln nachstellt. Wie seltsam und doch wie verständlich! Die „paar Hundert Menschenköpfe" müssen fallen, weil sie seiner großen Idee im Wege stehen, der jungen Vogelbrut gegenüber spricht aber nur sein Herz; und das ist im Grunde weich und mitleidig. Genialer ist Robespierre wohl noch kaum aufgefaßt worden.

Solche überraschend feine Züge genügen aber dem Dichter noch lange nicht. Realistische Darstellung ist zwar seine Absicht. Er bekennt das selbst in der Vorrede, in der er auf die Strenge verweist, „mit welcher er die bei solchem Stoffe nahe liegende Versuchung von sich wies, dem romantischen Kraftstil, dessen bestechendes Muster in den barock-genialen Revolutionsszenen Büchners vorliegt, die Naturwahrheit des Ausdrucks und der Charaktere zu opfern." Aber trotzdem läßt er es nicht dabei bewenden, die Charaktere einfach aufzufassen und sie getreu dieser Auffassung wirkend hinzustellen, er sagt auch oder läßt seine Personen sagen, wie er sie auffaßt. So scheut er auch vor dem Mittel direkter Charakteristik nicht zurück. In der dritten Szene des dritten Aktes sagt Robespierre zu Lébas: „Ich kannte einen Knaben, der hatte eine Lieblingskatze. Als sie aber seiner Lieblingstaube die Brust

Digitized by Google

aufriß, erwürgte er sie . . . . .“ Er erzählt, daß Rousseau dem heranwachsenden, über die Ungerechtigkeiten der Welt erzürnten Jüngling fürs nächste die Richtung wies, und fährt dann fort: „Als er abends aus jener Hütte von Rousseau gegangen, irrt' er die ganze Nacht fiebernd, wie gehetzt, im Wald umher. Am Morgen schnitt er in einen Baum die Devise: Mit allen Mitteln! — Die Revolution kam. Er war nicht zum Redner geboren. Aber er wollte reden. Er zwang seine widerstrebende Natur. Er trotzte dem Spott, dem Gelächter, das ihn anfangs empfing, so oft er hervortrat. — Gegenwärtig herrscht Totenernst und Grabesstille, wenn er spricht. — Du kennst ihn, guter Lébas — sie nennen ihn Robespierre, den Unbestechlichen. — Sie nennen ihn auch den Unerbittlichen — aber er ist nicht unerbittlich — die Idee ist es. Sie nennen ihn gehässig, neidisch. Sie nennen ihn Heuchler. Aber es ist die Idee in ihm, die haßt, die Idee ist's, die neidet in ihm, und wenn er heuchelte, so wär's die Idee in ihm, die heuchelte.“

Wie man sieht, eine recht ausführliche Selbstbeschreibung. Etwas davon findet sich oft und oft in den Monologen Robespierres, wohl auch sonst im Dialoge. So tröpfelt die Reflexion in die große Schlußrede hinein, die der zu Tode Getroffene hält. Seine Schuld, meint er, war es, daß er wissentlich teil zu haben glaubte an den Plänen der ewigen Mächte, daß er im Einklang mit dem innersten Wesen und Streben des Volkes zu handeln sich vermaß, daß er dessen Blasenwerfen für Wellenschaum nahm, daß er sich erhaben wähnte über alle andern durch seine höhere Einsicht — „ich war's, doch auch meine Weisheit war nicht viel mehr als eitel trotziger Menschenwahn, ein Moloch, dem ich Blutopfer brachte!“ —

Diese Vorliebe, sich selbst zu charakterisieren, verletzt bei Robespierre weniger als bei einem anderen, sie ist wenigstens nicht schlechterdings unnatürlich. Robespierre ist eben seiner

Digitized by Google

ganzen Veranlagung nach grüblerisch und reflexionsluſtig, er fühlt sich gedrängt, sich selber und anderen gegenüber Rechenschaft abzulegen über die verborgenen Triebfedern seiner Thaten. Immerhin scheint mir Hamerling dieſes bequeme Mittel psychologiſcher Zeichnung allzu oft und allzu aufdringlich geübt zu haben.

Sicherlich zu weit geht der Dichter, wenn er zu symboliſch-myſtiſchen Spielereien seine Zuflucht nimmt, wie z. B. in der dritten Szene des dritten Aktes. Im Walde von Montmorency im Abenddunkel tritt Robespierre eine verhüllte Geſtalt entgegen und gebietet ihm Halt.

Robespierre: Wer biſt Du?

Die Geſtalt: Bin die Seele
Des Bluts, das klebt und raucht an Deiner Hand —
Ich bin Dein bös' Gewiſſen, bin die Reu' —
Bin Dantons Geiſt.

Robespierre kennt keine Reue über Dantons Hinrichtung. Was ihn quält, iſt der Gedanke, daß er Danton nicht alles nachſchicken kann, was ihm gleicht: „die ganze Welt der Halbheit und der Schwäche." Aber er will's noch thun, ohne Zucken, „bis unverrückt auf ehernen Grundfeſten ſteht die Republik."

Ich werde geh'n
Die Bahnen, die ich ging, unwandelbar.

Die Geſtalt (plötzlich einen Dolch zückend): Das wirſt Du nicht!
Du ſtirbſt! (will ihm den Dolch in die Bruſt ſtoßen. Der Dolch prallt ab an Robespierres durch ein verborgenes Panzerhemd geſchützter Bruſt. Die Spitze fällt gebrochen zu Boden. Robespierre zieht ein Piſtol und drückt es auf den Unbekannten ab. Dieſer taumelt zurück und verſchwindet im Geſträuch. Nach kurzer Weile kommt)

St. Juſt: Komm, Robespierre! Was ſäumſt Du? Es dunkelt.
Fort, fort! — Mir war, als wär' da eben ein Unbekannter
blutend mir entgegengetaumelt im Geſträuch.
Was war es? ſahſt Du nichts?

Robespierre (ſchweigt).

Digitized by Google

St. Just: Er war wie einer, welcher abgeschlossen
Die Rechnung mit dem Leben — einer, der
In einem blutig-wütigen Duell
Den Kürzern zog, und tödlich tief getroffen,
Hintaumelt in die Nacht —

Robespierre: Der Geist Dantons.

Ein andermal führt uns der Dichter in den Salon der Marquise von St. Amaranthe. Madame Theo beschließt ihre Prophezeiung auf den großen Mann der Zukunft folgendermaßen:

„Wo ist der Moses, der uns hinüberführt ins gelobte Land durchs rote Meer von Blut? (in höchster Ekstase) Erscheine Vollender! erscheine! — Er kommt! Wetterschlag und Feuerschein geht ihm voraus! (ein roter Schein ergießt sich zu wiederholten Malen über die Bühne.) Erscheine Vollender! erscheine!"

In diesem Augenblick tritt Robespierre ruhig in den Salon.

Man sieht, Hamerling hat das Übermögliche gethan, um seinen Helden dem Publikum völlig vertraut zu machen. Trotzdem bleibt es fraglich, ob die große Masse der Leute den tief sittlichen Grundzug im Wesen Robespierres verstehen wird. Wenn meine Erfahrung nicht trügt, so wird die Mehrzahl nur seine Grausamkeit, seinen Blutdurst sehen; sie wird an seinen Schwächen Anstoß nehmen. So würde seine Pedanterie auf der Bühne wahrscheinlich komisch wirken. Daß etwas Dämonisches darin liegt, das würde nur zu leicht übersehen werden. Aber das alles würde nur den äußeren Erfolg, nicht den inneren Wert des Stückes beeinträchtigen, und für die Dummheit des Publikums kann man doch nicht den Dichter verantwortlich machen.

Aber an solchen Äußerlichkeiten allein liegt es nicht. Auch der gebildete Leser bekommt von Robespierre kein einheitliches Bild. In dem Drama ist Robespierre gleichsam zerstückelt; man muß die einzelnen Stücke erst zusammentragen und selber zusammensetzen, um den ganzen Robespierre heraus-

Digitized by Google

zubekommen. Wo Hamerling indirekt charakterisiert, geschieht es zum großen Teile in Genreszenen, wie in den oben erwähnten mit dem alten Weibe und dem Vogelsteller. Diese Szenen hängen untereinander gar nicht zusammen, haben auch mit dem Ganzen nichts zu thun; ihre Wirkung verzettelt sich daher. Überhaupt mangelt der Handlung, die so überreich an Geschehnissen ist, die eigentliche Bewegung. Wir sehen nur Folgen, die von selbst sich erfüllen müssen, kein Werden, kein Entstehen. Robespierre will durch Schrecken erziehen, durch Geißel segnen. Wohin dieser Wille führt, wird uns umständlich gezeigt, woher er kommt, wird uns nur ganz vorübergehend und dürftig erzählt. Wir wollen aber mit eigenen Augen sehen, wie der Entschluß sich bildet, wie er zur entscheidenden ersten, jungfräulichen That wird. Auch scheint mir das Ziel, worauf sich Robespierres Willen lenkt, gar zu allgemein zu sein; es steckt zu wenig Persönlichkeit in seinem Wollen. Einmal allerdings, im zweiten Akte, rafft es sich zu konkreter Bethätigung auf: Robespierre steht zum Kampf auf Tod und Leben seinem ehemaligen Freunde Danton gegenüber, in dem sich ihm nun die Gefahr für die reine Republik personifiziert. Auf dieser Szene liegt denn auch die stärkste dramatische Wirkung; aber leider geht sie ohne Konsequenzen vorüber: der erwartete Kampf unterbleibt, Danton unterliegt im Zwischenakte.

So wird denn auch der schließliche Untergang Robespierres nicht von der Hauptsache, sondern von einer Nebensache herbeigeführt. Robespierre stirbt nicht, wie man erwarten sollte, an Danton, auch nicht am Dantonismus. Die Deutung, die Hamerling versucht, ist geschraubt und willkürlich. Danton war einfach einer von den vielen, denen Robespierre die Köpfe vor die Füße legen ließ, nicht mehr. Daran krankt das Drama unheilbar: Robespierre strauchelt nicht, wie das notwendigerweise der Fall sein müßte, wenn die Tragödie psychologische Konsequenz hätte, über seine Idee. Der große Irr-

Digitized by Google

tum, der all sein Handeln bestimmte, führt wohl am Schlusse — ganz am Schlusse — zu einem seelischen Umschwunge, auf sein Geschick aber wirkt er nicht bestimmend ein. Dieses entscheidet sich vielmehr nur durch eine Unvorsichtigkeit Robespierres zum Untergange. Bei der Soiree der Marquise von St. Amaranthe droht er mit deutlicher Anspielung auf Tallien, er werde „die Herausforderungen boshafter Zwerge, die sich als armseliger Nachtrab überwundener Riesen hervorwagen, zu beantworten nicht ganz verschmähen." Um nun seinen eigenen Kopf zu salvieren, veranlaßt Tallien die Ermordung Robespierres. Es hätte keinen großen Unterschied gemacht, wenn dieser ganz zufällig durch einen herunterfallenden Dachziegel wäre getötet worden.

Hamerling betont mit besonderem Nachdrucke, daß er „die geschichtlichen Voraussetzungen und Motive so übersichtlich, einfach und faßlich als möglich gestaltet habe." Man möchte fast sagen: viel zu übersichtlich. Jedesfalls tritt die Absicht mit störender Deutlichkeit hervor. Hamerling will ein Gesamtbild der stürmereichen Revolutionstage geben. Just wie er bei der Darstellung von Robespierres Charakter verfuhr, macht er's auch hier: er löst alles in einzelne kleine Stimmungsbilder auf. Der ganze, sehr lange erste Akt besteht aus solchen, erst die Schlußworte fassen zusammen und bereiten auf einen kommenden persönlichen Konflikt vor. Diese kaleidoskopartig wechselnden Bilder haben nur zum geringsten Teil ein positives dramatisches Ergebnis, nur in ihrer Gesamtheit fördern sie ein solches zu Tage. Dadurch bringt sich der Dichter um die Wirkung, ja er erzielt das Gegenteil dessen, was er will: der bunte Wechsel kleiner, trefflich entworfener Szenen, die alle nur illustrieren sollen, ermüdet und verwirrt, anstatt zu belehren und zu unterstützen.

Mit einigem Sarkasmus verwahrt sich Hamerling gegen eine Kritik, wenn sie nichts anderes zu sagen habe, als „daß

Digitized by Google

der Autor seine tragischen Konflikte mehr auf jene Leidenschaften gründen solle, die unmittelbar zum Herzen sprechend, der großen Menge gegenüber eine altbewährte, sichere Bühnenwirkung üben." Das Publikum besteht nicht aus lauter Philistern, und die Kritiker sind nicht notwendigerweise alle Dummköpfe. Ein Drama kann auch wirken, ohne ein so- und so-viel-aktiger Liebeshandel zu sein. Aber das Allgemeine ist nichts für die Bühne; die erschütterndsten Volkskämpfe, die bedeutendsten sozialen Umwälzungen lassen gänzlich kalt, wenn der Dichter es nicht versteht, sie gleichsam in dem Brennpunkt einer interessanten Persönlichkeit zusammenzufassen. Nun hat Hamerling eine solche allerdings in Robespierre geschaffen, aber die nötige Konzentration ist ihm nicht gelungen. Um seinen Helden zu erklären, braucht er, wie gesagt, eine Unzahl von Genreszenen. So hängt, was dramatisch interessiert, ohne die zahllosen, an sich dramatisch uninteressanten Voraussetzungen vollständig in der Luft. Der Dichter vermochte nicht, den Ballast abzuschütteln.

Trotzdem sind noch keineswegs alle nötigen Voraussetzungen gegeben. Um das Stück zu verstehen, muß man über gewisse geschichtliche Kenntnisse verfügen. Überdies ist nur das Auslaufen der großen Revolutionsbewegung geschildert, nicht ihr Anwachsen, nur der Zerfall, nicht das Werden. Abgesehen davon, daß dies von vorneherein die dramatische Wirkung beeinträchtigt, muß doch auch die Verständlichkeit darunter leiden. Von den Wurzeln des Dramas bekommt man eigentlich gar nichts zu sehen, und in der That gleicht die Tragödie einem entwurzelten Baume.

Es ist sehr möglich, daß eine große Volksbewegung wie die französische Revolution überhaupt nicht dramatisch gefaßt werden kann. Auch das Einzelschicksal wurzelt da in einer viel zu breiten Allgemeinheit. Jedesfalls war es der größte und verhängnisvollste Irrtum Hamerlings, daß er glaubte,

Digitized by Google

von der geschichtlichen Wahrheit nicht abgehen zu dürfen. „Zu nahe", sagt er in der Vorrede, „liegt unseren Tagen noch die in diesem Drama geschilderte Zeit, als daß eine Entfernung von der geschichtlichen Wahrheit auch nur im Detail verstattet gewesen wäre." Diese Bedenklichkeit veranlaßt ihn, gelegentlich sogar einen unangenehm professorenhaften Ton anzuschlagen, sie behindert ihn in der Freiheit der Gestaltung. Möglicherweise müßte man die französische Revolution fälschen, um sie für die Bühne brauchbar zu machen; vielleicht würde gerade dadurch erst ein strammeres Herausarbeiten der Persönlichkeiten möglich. Büchners Beispiel scheint darauf hinzudeuten; doch leiden seine kraftgenialisch hingeflegelten Szenen an dem Mangel innerer Bedeutung. Geschichte an sich ist für die Dichtung völlig gleichgültig; die geschichtliche Wahrheit, die in der Darstellung des Historikers lebendig überzeugt, übt dieselbe Wirkung keineswegs immer in der Poesie, zumal im Drama. Dabei ist es einerlei, ob man einen weit zurückliegenden Stoff behandelt oder aus der jüngsten Vergangenheit schöpft. Warum soll der Dichter der französischen Revolution weniger frei gegenüberstehen, als etwa der Völkerwanderung? Weil das Publikum mehr von jener weiß, als von dieser, nnd ihm besser auf die Finger schauen kann? Keine Spur! So weit darf's gar nicht kommen. Darin ist der Dichter wie der Taschenspieler: wenn die Leute einmal sehen, wie's gemacht wird, ist das Spiel schon verloren. Der Dichter *darf* alles, *kann* alles; die ganze Kunst besteht nur darin, die Leute zu überreden — freilich eine Kunst, deren wenige teilhaftig sind.

Der *Dramatiker* Hamerling besaß sie nicht. Sein reifstes Werk, „Danton und Robespierre", mußte und muß versagen; denn es ist ganz und gar zersplittert und verliert sich in lauter Einzelheiten. Aber manche dieser Einzelheiten sind von großer Schönheit. Bewundernswert ist die Kraft des Sarkasmus, der oft und oft im Dialoge aufblitzt. Vor-

Digitized by Google

trefflich versteht es der Dichter auch, wirksam bildliche Wendungen einzustreuen. Um nur eines einzigen Beispieles zu erwähnen: Bei dem „Fest des höheren Wesens", das Robespierre inszenierte, wurden die Statuen der Selbstsucht und Gottlosigkeit verbrannt; an ihrer Stelle stiegen aus der Versenkung die Standbilder der Weisheit und Tugend. Zwei Bürger unterhalten sich darüber. „Es war doch verteufelt hübsch anzusehen," meint der eine, „als die Selbstsucht und Gottlosigkeit brennend herunterstürzten und die Weisheit und Tugend dafür emporstiegen." — „Ja," gibt der andere zur Antwort, „aber habt Ihr nicht bemerkt, daß die Weisheit und Tugend ein wenig schwarz geworden waren vom Rauch, den die Verbrennung der Eigensucht und Gottlosigkeit verursachte?"

Der Dialog bekommt dadurch etwas Gedrungenes, ich möchte sagen, etwas Konkretes. Schade nur, daß diese hübschen Züge so oft auf das Nebenher verzettelt sind. Wo sich die Ereignisse einigermaßen konzentrieren, da ergeben sich Szenen von ungewöhnlicher Schönheit und großer Wirkung, wie die Schlußszene im zweiten und die Kerkerszene im dritten Akte; ihnen reiht sich Einzelnes aus der Soiree bei der Marquise von St. Amaranthe und die Konventsitzung im fünften Akte, wenn auch in einiger Entfernung, an.

Ein Scherzspiel in zwei Akten nennt Hamerling seinen „Teut". Es ist in der That nichts weiter, als ein dramatischer Scherz. Die Kleinigkeitskrämerei und politische Zerfahrenheit der Deutschen soll darin gegeißelt werden. Dabei greift der Dichter zur aristophanischen Form zurück. Die Ungewöhnlichkeit des Versuches mochte ihn reizen. Er sagt in der Vorrede:

> Es ward gewagt, gewagt,
> Was Langer, Berg und Costa nicht gewagt,
> Nur Tieck und Platen — Aristophanesse

Digitized by Google

Des deutschen Musenbergs, doch unbekannt
Der Nähmamsell, die ins Theater geht,
Nicht lesend schnöde Buchkomödien.

Es fehlt aber Hamerling einerseits das übermütig Phantastische Tiecks, anderseits die leuchtende Formschönheit Platens. Seine Satire bedient sich ungewöhnlich drastischer Mittel, ist aber doch im wesentlichen nicht drastisch genug, um mit voller Deutlichkeit zu wirken. Sie geht zu sehr ins Breite und Allgemeine, viele Hiebe, aber kein Schlag.

Verhüte Gott nur Eins: daß einen Tropf
Es gibt im deutschen Land, der deutelnd meint,
Daß hinter meinen Helden Leute stehen —
Daß Hermann Hinz und Varus Kunz bedeutet.
Das wär' im Bild mir ein verdammter Klecks!
Nur Typen braucht' ich, Rassen — „Leute" nicht.

So meint Hamerling. Gerade das ist aber das Üble an der Sache. Dem Typus, der Rasse kann man nicht viel anhaben, wenn man noch so kräftig darauf losschlägt; die Person jedoch macht man tot. Eine Satire aber, die nicht mit tödlichen Waffen ficht, ist Spiegelfechterei. Das haben die großen Satiriker aller Zeiten gewußt: sie haben immer die prägnante, charakteristische Persönlichkeit aufs Korn genommen, nicht den unfaßbaren Typus; auch Hamerling hat sich in seinem „Homunculus" zu dieser Methode bekehrt.

In seinem „Teut" stichelt er, ohne zu stechen. Es klatscht in dem Scherzspiel alle Augenblicke von den Ohrfeigen, die der Dichter austeilt; aber sie sind wie die Ohrfeigen der Clowns: sie machen nur Lärm, thun aber nicht weh. Auch verwendet Hamerling im „Teut" die Travestie oftmals ohne ersichtlichen satirischen Zweck. So in den Szenen mit den römischen Soldaten, so, wenn beispielsweise Hermann sein Haus verläßt und auf die Frage Thusneldens, wohin er gehe, antwortet: „Zur Hermannsschlacht!" Hier soll also die Travestie für sich allein wirken; natürlich stehen derlei Scherze

Digitized by Google

künstlerisch nicht besonders hoch, doch, gelegentlich angebracht, können sie wohl passieren.

Hamerling war stolz darauf, einem Tieck und einem Platen sich anzuschließen. Es wäre aber wohl zu fragen, ob ein aristophanisches Lustspiel heute überhaupt noch möglich ist. Formen lassen sich doch nicht willkürlich übertragen. Sie sind nichts Bestehendes, das man beliebig hier und dort, heute und morgen verwenden darf, sondern stets etwas Gewordenes, aus einer Summe bestimmter Voraussetzungen hervorgegangen, und haben nur solange lebendige Bedeutung, als diese Voraussetzungen andauern. Niemand hat das mehr verkannt, als gerade die Deutschen mit ihrer edlen aber unfruchtbaren Bewunderung fremder Größe. Auch in der Kunst waltet das organische Gesetz, dem alles Lebendige unterworfen ist: Kunstleichen erweckt man so wenig zu neuem Sein, wie menschliche Leichen. Wer das versucht, verschwendet seine Kraft an eine völlig eitle Sache. Es scheint mir kein Ehrentitel zu sein, den Hamerling seinen Vorbildern Tieck und Platen erteilt, wenn er sie Aristophanesse des deutschen Musenbergs nennt. Auf unserem deutschen Musenberge haben wir für einen Aristophanes keinen Platz, und Dichter wie Tieck und Platen blieben einer unverständigen Grille zuliebe hinter der natürlichen Entwickelung zurück.

Ein merkwürdig verfehltes Stück ist das fünfaktige Lustspiel „Lord Lucifer". Hamerling hält es ebenso wie „Danton und Robespierre" für vollkommen bühnengemäß. Bei der Tragödie war der Irrtum begreiflich: enthielt sie doch manche blendende Einzelheit. In dem ganzen Lustspiel findet sich aber nicht ein Zug, von dem man sich auch nur die geringste Wirkung versprechen könnte, etwa mit Ausnahme der zweiten Szene des dritten Aktes. Angelika, eine berühmte Malerin, hält den Gauner Beppo für einen Marquis; sie verliebt sich in sein schönes Gesicht. Ein Miniaturbild ihrer Mutter erregt

Digitized by Google

seine lebhafteste Aufmerksamkeit, wie Angelika glaubt: wegen der Ähnlichkeit mit ihr selbst, in Wirklichkeit jedoch wegen der kostbaren Steine, mit denen es umrahmt ist. Aber diese ganze Szene erhebt sich nicht über das Niveau einer banalen Posse.

In der Vorrede meint Hamerling: „Der Komödie gegenüber darf man überhaupt im Punkte der Wahrscheinlichkeit nicht allzu pedantisch sein.“ Dieser lapidare Satz ist ganz darnach angethan, zu imponieren; aber selbst einer ganz oberflächlichen Prüfung hält er nicht stand, und man muß sich billig wundern, daß er einem Manne von der Bedeutung Hamerlings entschlüpfte. Es mag sein, daß ihm dabei Aristophanes vorschwebte. Aber die aristophanischen Lustspiele nehmen eine ganz eigenartige Stellung ein, sie sind Persiflagen, arbeiten hauptsächlich mit Travestie und Karikatur, benützen also die Verletzung der Wahrscheinlichkeit geradezu als ein wesentliches Mittel der Komik. Es ist aber etwas anderes, ob man die Wahrscheinlichkeit absichtlich auf den Kopf stellt, oder ob man es nur „nicht gar so pedantisch“ mit ihr nimmt. Vielleicht fällt es jemandem bei, auf Shakespeares Lustspiele zu verweisen. Es ist aber noch sehr die Frage, ob man sie heutigestags als Muster aufstellen darf; sie sind doch schon recht veraltet, und nur der Geist des genialen Dichters hat sich in ihnen lebendig erhalten. Auch stehen die meisten von ihnen durchwegs auf Märchenboden, und nur diese könnte man vergleichen; denn nur in ihnen sind der Wahrscheinlichkeit weitere Grenzen gezogen als sonst. Das hat aber nicht in ihrer Lustspiel-, sondern eben in ihrer Märchennatur seinen Grund, und der phantastischen Komödie stehen das phantastische Trauerspiel und Schauspiel völlig gleichartig zur Seite. Im „Sturm“ ist die Wahrscheinlichkeit um keinen Gran ängstlicher beobachtet als im „Sommernachtstraum“.

Vielleicht ist aber die Behauptung Hamerlings nichts weiter als der irrtümliche Ausdruck einer richtigen Beobachtung.

Digitized by Google

Man kann es jeden Tag, jede Stunde sehen, daß die komische Situation eine stärkere Wirkung hat, als die tragische. Es liegt einmal in der Natur des Menschen, daß er den Ernst des Lebens nicht auf Treu und Glauben hinnehmen mag. Die Tragik muß uns gleichsam erst bewiesen werden. Man versteht sie nur dann, wenn man ihr vollkommen auf den Grund sieht; wir lassen sie erst gelten, wenn wir ihre Voraussetzungen bis auf die letzten Einzelheiten als richtig erkannt haben. Mitleid ist ein Gefühl, das man nicht leichthin verschenkt; man will erst wissen, ob man es nicht an einen Unwürdigen wegwirft. Wer eine tragische Wirkung hervorrufen will, muß nicht nur peinlich richtig, sondern auch mit starken Mitteln motivieren. Mit dem Lachen aber ist man lange nicht so haushälterisch als mit dem Weinen. Die Leute sind froh, wenn sie überhaupt lachen können. Das Komische überzeugt vielfach durch seine bloße Existenz, ja es verliert von seiner Wirkung, wenn es durch einen schwerfälligen Apparat in Szene gesetzt wird. Die Vorbereitungen ermüden und schwächen somit die Aufnahmsfähigkeit ab.

Man könnte fragen, warum dasselbe nicht auch für die Tragik gelte? Der Grund ist, wie mich dünkt, sehr einfach. Den komischen Effekt erwartet man mit Ungeduld, man freut sich darauf. Wird er also umständlich vorbereitet, so kann die Ungeduld leicht in Unwillen umschlagen, und wenn dann der komische Effekt endlich kommt, so findet er schon eine ungünstige Stimmung vor. Gerade das Umgekehrte ist beim tragischen Effekte der Fall. Wir erwarten ihn mit Angst, einer Angst, in die sich immer die Hoffnung mischt, er werde ausbleiben. Nur wenn wir durch die Gewalt der Thatsachen genügend vorbereitet sind, vermag uns die tragische Wendung wirklich zu erschüttern. Im Lustspiele werden also die Vorbereitungen im allgemeinen stören, in der Tragödie werden sie, geschickt angelegt, Spannung erzeugen.

Digitized by Google

Wenn wir uns das gegenwärtig halten, wird uns auch eine andere merkwürdige Erscheinung verständlich. Es gibt nämlich einerseits keinen an sich tragischen Charakter, anderseits keine Tragik der bloßen Thatsachen. Natürlich! Ein Charakter kann nur handelnd, also inmitten der Verkettung von Ereignissen und Verhältnissen tragisch werden. Ebenso mag ein Ereignis an sich traurig sein, tragischen Inhalt bekommt es erst von einem bestimmten Charakter. Wohl aber gibt es an sich komische Charaktere — wer ist ihnen nicht schon im Leben begegnet? — und ebenso eine rein äußerliche Komik der Thatsachen. Niemand behauptet, daß Situationskomik besonders geschmackvoll sei, gleichwohl ist ihre Wirkung erfahrungsgemäß die allerstärkste, und das ist erklärlich. Das Vergnügen des Publikums an Bühnenspielen beruht zum guten Teile darauf, daß es besseren Einblick in die Ereignisse hat, als die handelnden Personen, diesen gegenüber also eine gewisse Überlegenheit fühlt. Wo kommt aber das nachdrücklicher zur Geltung als bei der Situationskomik? Das Publikum lacht über den Irrtum, in dem die Personen auf der Bühne befangen sind, es lacht um so herzlicher, je toller der Irrtum ist. Die Wirkung wird noch verstärkt, wenn der Autor geschickt theatralische Motive auszubeuten versteht. Ein überaus seichter Schwank „Der Raub der Sabinerinnen" bietet dafür ein hübsches Beispiel. Der Schmierendirektor Striese kommt frisch von den Brettern weg in den Salon des Professors, der ihn seiner Frau gegenüber, ich glaube, als einen Schulrat oder dergleichen vorstellt. Striese wird genötigt, seinen Paletot abzulegen, und steht nun plötzlich im Trikot da. Die Szene verfehlt nie ihre Wirkung. Der Autor verstand es eben, die Komik ganz auf theatralische, das heißt unmittelbar sinnlich wirkende Mittel zu gründen.

Daraus ergibt sich nun zweierlei. Die an sich stärkere Wirkung des Komischen bringt es mit sich, daß man der

Digitized by Google

komischen Sache von Haus aus kein Mißtrauen entgegenbringt. Man ist also leichter geneigt, das Mögliche auch für wahr, oder, was mehr ist, für wahrscheinlich zu halten. Der Komiker wird also, wie Hamerling richtig sagt, „die phantastische Launenhaftigkeit des Zufalls bis zur äußersten Grenze ausbeuten können." Es wird ferner der komische Dichter nicht so weitläufig und nachdrücklich motivieren müssen, wie der tragische, ja, er wird es gar nicht thun dürfen. Scherz verträgt eben keinen Kommentar. Aber die Situationen, die er uns vorführt, dürfen deshalb nicht weniger wahrscheinlich sein. Man glaubt im Lustspiele leichter, aber doch auch nur das Glaubliche. Mit der Tragödie und Komödie ist's wie mit einem Menschen, dessen Wahrheitsliebe wir bezweifeln, und einem andern, dem wir unbedingt vertrauen. Der eine muß uns von Fall zu Fall beweisen, daß er nicht lügt, dem anderen glauben wir ohne weiters; wenn wir ihn aber auf einer Lüge betreten, hat er unser Vertrauen verwirkt. Die sorglosere Motivierung bedeutet für den komischen Dichter keine Erleichterung, sondern eine Erschwerung der Technik; allerdings wird dies durch den Umstand wieder ausgeglichen, daß sich dem Lustspiel ein viel weiteres Feld von Möglichkeiten öffnet, als dem tragischen.

In wunderlich verfehlter Weise hat Hamerling von dem Rechte, die „phantastische Launenhaftigkeit des Zufalls auszubeuten", Gebrauch gemacht. Nicht nur daß die Situationen seines Lustspiels ganz unwahrscheinlich sind, auch die Charaktere sind es. Das ganze Stück ist nichts als eine Kette von Unmöglichkeiten — von der Art, wie sich Lord Spiridion der Malerin Angelica nähert, angefangen, bis zu der seltsamen Weise, wie er sie und sich bekehrt. Man denkt manchmal, es seien vielleicht nur Karikaturen à la Aristophanes beabsichtigt, aber dann sieht man wieder mit Erstaunen, daß der Dichter uns in die Wirklichkeit versetzen will, wenn auch in eine recht

Digitized by Google

gewagte. Es scheint in der That, als ob das Vorbild des Aristophanes ihn unsicher gemacht habe.

Hamerling glaubt sich verteidigen zu müssen, weil er eine Lawine als „Kobold" und nicht als „Dämon" verwendet habe. In Absicht darauf spricht er jene Worte von der geringeren Wahrscheinlichkeit im Lustspiele. Die Verteidigung ist irrtümlich im allgemeinen, und auch falsch für den besonderen Fall. Nicht darin, daß die Lawinen meist verheerend wirken, also traurige Folgen haben, liegt der Fehler ihrer Verwendung für Lustspielzwecke. Aber, wenn man die ganze, ungeheure Last einer Lawine aufbieten muß, um ein paar komische Szenen zu motivieren, so drückt man den Scherz platt. So wuchtige Begründung erträgt die leichte Komik nicht.

Und wie ist's nun gar mit der Lawine bestellt, durch die Hamerling die Wirren seines Lustspiels löst? Ihr Entstehen ist mehr als unwahrscheinlich erklärt. Lord Spiridion schießt auf der Bergeshöhe seine Pistole los, dadurch wird der Schnee gelockert. Auf derselben Stelle hat aber unmittelbar vorher ein Alpenjäger einen Lämmergeier erschossen, ohne daß dies die geringste Folge gehabt hätte. Man wird vielleicht sagen, das sei wohl möglich; erst der zweite Schuß habe den gelockerten Schnee ins Rollen gebracht. In Wirklichkeit, ja! Aber anders in der Dichtung. Man glaubt dem Dichter nicht, was wahr, sondern nur, was wahrscheinlich ist. Der Dichter hat sozusagen immer nur *einen* Schuß zu vergeben.

Und was für Folgen hat die Hamerling'sche Lawine? Die Situation, die wir zunächst sehen, ist ziemlich ernst. Angelica ist in ihrem Hause verschüttet; sehr möglich, daß sie tot ist. Von komischen Wirkungen *hören* wir nur, und zwar aus dem Gespräche zwischen dem Obersten von Schnackenthal und dem Kommerzienrat Goldmann. Der Fehler liegt also in dem schreienden Mißverhältnisse zwischen der mit so ungewöhnlich starken Mitteln arbeitenden Motivierung und den

Digitized by Google

außerordentlich geringen komischen Folgen. Einklang in dieser Beziehung ist schon für den Tragiker unbedingt notwendig, in noch viel höherem Maße jedoch für den Komiker. Das hat Hamerling übersehen, und die verhängnisvolle Lawine verschüttet sein ohnedies verunglücktes Lustspiel ganz und gar.

So ist uns Hamerling als dramatischer Dichter durch seine Fehler interessanter geworden als durch seine Vorzüge. Er glaubt „im lebendigsten Hinblick auf die Bühne" zu schreiben, und er macht doch offenbar nicht den leisesten Versuch, sich zu vergegenwärtigen, was für Anforderungen die Bühne an den Autor stellt. Die technischen Mängel seiner Stücke fühlt er wohl heraus, aber er preist sie noch als Vorzüge, die nur von der banalen Menge nicht gewürdigt würden, weil sie gegen die Schablone verstießen. Das ist charakteristisch — nicht nur für Hamerling. Solcher Dichter haben wir Deutsche einige aufzuzählen. Es besteht bei uns eine nicht zu verkennende Unlust, das Handwerk der Bühne zu lernen. Bedauerlicherweise! Weder dem Maler, noch dem Bildhauer, noch dem Musiker gibt's der Herrgott im Schlafe, nur wer für die Bühne schreibt, glaubt mit der Lust des Schaffens allein das Auslangen zu finden. Selbst so hervorragende Dichter wie Hamerling meinen als Bühnenschriftsteller einfach dilettieren zu dürfen. Er verfügte über Gaben, die jedem dramatischen Autor unerläßlich sind, in reichem Maße: kräftige, gegenständlich arbeitende Phantasie, überlegenen Verstand, scharfe Beobachtung und natürlichen Ausdruck. Aber anstatt zentralistisch zu schaffen, ging seine Phantasie in epischer Weise ins Breite und Einzelne, und das scheint mir der Hauptirrtum Hamerlings gewesen zu sein. Daran verzettelten sich alle seine Vorzüge und blieben ohne Wirkung.

Ähnlichkeiten mit seinen großen Vorläufern, Bezüge zu ihrer Eigenart wird man bei dem Dramatiker Hamerling nicht viele finden. Daß er eine selbständige Natur war,

Digitized by Google

konnte da kaum entscheidend sein; denn auch der Selbständigste steht auf den Schultern seiner Vorgänger. Aber ihm mangelte der Beruf zur Bühne, er baute nicht fort mit gesicherter Kraft, sondern wie ein Kind, ungeschickt jedem Einfalle nachgebend und ihn ohne rechte Einsicht ausführend. Er hat wohl Muster, Vorbilder, aber keine Vorgänger; er ist eben Dilettant. Und doch hat auch er vom Erbe Grillparzers empfangen. Naturwahrheit des Ausdrucks und der Charaktere gilt ihm als das erstrebenswerte Ziel. Ein realistisches Drama will er schaffen, gleich jenem. Realistisch ist er denn auch in allem wesentlichen und scheut selbst vor der gewagtesten Charakteristik nicht zurück, aber dramatisch zu konzipieren vermag er nicht. Darum steht er ohne Zusammenhang da; er ging vom Wege ab.

* * *

Grillparzer'sches Erbe verwaltet auch ein anderer österreichischer Dichter, einer, der noch unter uns lebt: Ferdinand von Saar. Äußerlich ward er den Anforderungen der Bühne strenger gerecht als Hamerling, aber das überkommene Pfund hat er nicht viel besser zu verwerten verstanden als jener. Auch er ist nicht Dramatiker von Beruf. Auf dem Gebiete der Lyrik und der Erzählung hat er Schätzenswertes geschaffen. Er ist eine weiche Natur, und, wie es Hamerling an Konzentration und Gleichmaß fehlte, so mangelt ihm die nötige Kraft der Konzeption. Erzählend einen Charakter auszudeuten, vermag er oft in überraschender Weise, ihn für sich selbst einstehen lassen, das geht meist über sein Können.

Wenn man von seinen Bühnenwerken spricht, denkt man zunächst an das dramatische Gedicht in zwei Abteilungen „Kaiser Heinrich IV." Dieser unglückliche Fürst ist bekanntlich unglaublich oft dramatisiert worden, und gelegentlich kann man behaupten hören, es sei ein Zeichen der Talent-

Digitized by Google

losigkeit, einen so abgegriffenen Stoff zu wählen. Freilich, Saar ist, so viel ich weiß, von diesem Vorwurfe verschont geblieben, aber sonst wurde er da und dort in Zeitungskritiken 2c. wiederholt erhoben. Ich kann nicht finden, daß er berechtigt ist. Im Gegenteile! Der Stoff, der immer und immer wieder zur Gestaltung reizt, und sei es auch nur Dilettanten, muß doch besondere Qualitäten haben. Er wird deshalb nicht uninteressanter, weil sich etliche Halbdichter und viele Ganz-Pfuscher an ihm versucht haben, wie eine Frau deshalb nicht schlechter wird, weil sich ein paar Gecken ihrer Huld berühmen. Und wenn ein Stoff so und so vielen mißriet, wer will daraus folgern, daß er jedem mißraten müsse? Wie viele Dichter und Dichterlinge haben sich vor Goethe und gleichzeitig mit ihm am Faststoffe versucht, und Goethes Faust ist doch das Meisterwerk der deutschen Dichtung geworden.

So möchte ich auch Heinrich IV. in Schutz nehmen. Ein interessanter Charakter, bedeutende Schicksale, das lohnt der Darstellung. Daß der unglückliche Salier überdies der deutscheste Regent des Mittelalters war, fällt für uns doch auch in die Wagschale. Freilich, die Schwierigkeiten des Stoffes sind zahlreich und groß, und sie zu besiegen, braucht es ungewöhnliche dichterische Kraft. Ferdinand von Saar war nicht der Mann dazu. Die sanfte Liebenswürdigkeit seiner Natur erwies sich dem gewaltigen Stoffe gegenüber als Unvermögen. Besonders der erste Teil seiner Doppeltragödie fällt ab. Überall versucht der Dichter zu vermenschlichen und näher zu bringen, aber er streift damit oft hart ans Triviale. Er nimmt damit den Personen ihre Bedeutung, sie werden nicht menschlicher, nur kleiner. Was dann diese umgewerteten Personen Großes, Gewaltiges thun und planen, muß notwendig entweder hohl und prahlerisch, oder roh und wüst erscheinen, weil der That der bedeutende Wille fehlt, dem Wollen die große Seele.

Digitized by Google

Die Vermenschlichung, wie Saar sie auffaßt, besteht darin, die Motive äußerlich zu nehmen. So verfolgt Papst Gregor den Kaiser Heinrich mit seinem Hasse, weil Mathilde von Tuscien Heinrich liebt, und er selbst für die Markgräfin entbrannt ist. Dadurch erhalten die Personen etwas teils Schattenhaftes, teils Eckiges; jedenfalls sind sie von ihrer Höhe arg herabgedrückt. Gregor nimmt sich aus wie ein intriganter Abbé, der zufällig auf den Stuhl Petri geraten. Natürlich muß dann das politische Moment, das doch nicht ganz umgangen werden kann, als etwas Fremdes hereinragen. Da es somit als etwas ganz Äußerliches empfunden wird, wirkt es leicht störend und ermüdend und scheint mit allzu großer Breite behandelt.

Die Schwäche des Dichters wird auch darin offenbar, daß er das Wichtige und Entscheidende fast immer hinter die Szene verlegt. Er geht den Schwierigkeiten aus dem Wege, anstatt zu Leibe. Daß Heinrich sich entschließt, nach Canossa zu gehen, daß er sich dann mit Gregor versöhnt, daß er sich aufs neue gegen ihn erhebt, das alles geschieht im Zwischenakte. Auch an sein Sterbelager werden wir nicht geführt; der Lütticher Bischof Ottbert erzählt uns nur von seinem Tode.

Besser geraten als der erste ist der zweite Teil, der freilich auch weniger Schwierigkeiten bot. In Heinrich V. hat der Dichter einen wahrhaft bedeutenden Charakter zu zeichnen versucht. Seine Zeichnung ist in manchem gelungen, in vielem unklar und unverständlich, aber schon als Versuch von unzweifelhaftem Werte.

Charakteristisch für Saar ist die übergroße Deutlichkeit der Kontraste, die aber doch nur selten wirklich erschütternd wirkt. Auch diese Eigentümlichkeit scheint mir in der Schwäche ihren Ursprung zu haben. Wenn ein zahmes Gemüt einmal energisch werden will, dann schlägt es leicht in Polterei um;

Digitized by Google

die sichere, glatte Schärfe der That erreicht es nicht. So sucht denn auch der Dichter im Gefühle seiner Schwäche diesen Mangel durch schreiende und aufdringliche Kontraste zu verbergen.

Immerhin bleibt Saars Doppeldrama ein Werk, das man nicht übersehen darf. Wer daran zu tadeln findet, darf nicht vergessen, wie unendlich schwierig es für einen modernen Dichter überhaupt ist, ein historisches Drama zu schreiben. Die Schwierigkeit liegt hauptsächlich in der modernen Geschichtsauffassung, welche den Wert der Persönlichkeit so sehr eingedämmt hat. Mag sie darin auch zu weit gegangen sein, das eine ist doch richtig, daß die entscheidenden geschichtlichen Ereignisse nicht aus rein persönlichen Entschließungen hervorgingen, sondern das notwendige Ergebnis sozialer Strömungen und Entwicklungen waren, uud diese Vorstellung ist heute wohl schon zum Gemeingut aller Gebildeten geworden. Bleibt der Dramatiker an dieser Auffassung haften, so gerät er leicht in die Gefahr, das Raisonnement des Historikers in sein Werk hineinzutragen; seine Gestalten werden dann steifleinern, wie aus dem Schulbuch herausgesprungen scheinen, und es wird ihnen die nötige Ellbogenfreiheit mangeln. Löst aber der Dichter die Personen von ihrer geschichtlichen Umgebung los und sucht er sie, wie Saar, uns menschlich näher zu bringen, dann verstößt er wieder gegen das historische Gewissen, und seine Auffassung wird sich den Tadel allzu großer Kindlichkeit müssen gefallen lassen. Es wird unendlich schwer sein, den richtigen Mittelweg zu finden, schwer, aber doch nicht unmöglich. Ja, es ist wohl denkbar, daß gerade wir dem historischen Schauspiel tieferen Gehalt geben können als unsere Vorgänger. Vielleicht hat Hauptmann den Weg, der dahin führt, in seinem „Florian Geyer" angedeutet; selbst gegangen ist er ihn freilich nicht.

Deutlicher als sonst wo zeigt sich der Einfluß Grill-

Digitized by Google

parzers in der fünfaktigen Tragödie „Thassilo“. Der Inhalt des Dramas ist kurz folgender: Der Bayernherzog Thassilo weist alle Versuchungen zurück, Karl dem Großen, der die Befestigung der Kaisermacht betreibt, in den Arm zu fallen. Das erzeugt unter seinen Großen Mißstimmung; selbst seine Gemahlin Luitberga, die Tochter des von Karl entthronten Langobardenkönigs Desider, hält ihn für einen Schwächling. Da kommt Karl auf dem Zuge nach Rom in das Bayerland; in der Regensburg weilt er als Gast Thassilos. Er verlangt von diesem Heeresfolge, allein der Bayernherzog weigert sich dessen; denn er sei so gut Souverän wie Karl und zu keinem Gehorsam verpflichtet. Jetzt erst versteht Luitberga ihren Gemahl, der es verschmäht hatte, den mächtigeren Rivalen hinterrücks anzufallen, aber nun keinen Augenblick zaudert, ihm gegenüber mit edler Männlichkeit sein Recht zu verteidigen. Es kommt zum Kampfe, Thassilo wird am Lech besiegt. Sein Zögern hatte seine Edlen irre gemacht, und Aribo von Andechs, Machelm auf Velas, Suitgar von Abensberg gehen mit dem Feldhauptmanne Gawin in der Schlacht zu Karl über. Thassilo wird durch einen Dienstmann Wittekinds getötet, der es nicht ertragen kann, daß nach seiner eigenen Unterwerfung ein anderer frei sein soll. Luitberga nimmt sich an der Leiche ihres Gemahls das Leben.

In dem Stücke wird viel, sehr viel Geschichte gemacht: die Begründung der karolingischen Macht wird ausführlich erörtert, Karl der Große bespricht mit seinem Kanzler Eginhard auf das eingehendste die künftige Reichspolitik ꝛc. ꝛc. Aber man kann sich von dem Eindrucke nicht frei machen, daß das Drama darum nicht wesentlich historischer wird. Es ist, als ob sich die geschichtlichen Thatsachen in den Stoff nur gleichsam verirrt hätten.

Auffallend sind, wie gesagt, die starken Anklänge an Grillparzer. Thassilo ist ein Mischling aus Bancban und

Digitized by Google

Ottokar. Von jenem hat er die unerschütterliche Ruhe, die selbst der Verachtung nicht um Haaresbreite weicht, von diesem den Stolz, der den Nacken nicht beugt, auch dort, wo er insgeheim bewundern muß. Selbst in manchen Äußerlichkeiten finden sich merkwürdige Ähnlichkeiten. Thassilo unterliegt durch Verrat; er, der sonst allen mißtraut, alle durchschaut, setzt in die beiden Verräter Machelm und Andechs unbedingtes Vertrauen. Ganz parallel läuft Ottokars Verhalten zu den Rosenberg. Wie ferner Rudolf von Habsburg streng untersagt, seinen ritterlichen Gegner zu töten, verbietet auch Karl der Große ausdrücklich, Thassilo ans Leben zu gehen. Es geschieht trotzdem: gegen den Böhmenkönig führt Privatrache, gegen den Bayernherzog Privathaß den Todesstreich. Wie Rudolf gegen Ottokar, so verficht Karl gegen Thassilo die Reichsidee und führt sie zum Siege.

Luitberga ist in vielen Zügen mit Kunigunden ähnlich. Karl will sie bereden, sie möge ihren Gemahl zur Nachgiebigkeit bestimmen. Sie aber erwidert stolz:

> Eh' ich in unterthän'ger Freundschaft Dir
> Verbunden ihn und nahe Deiner Sippe
> Gewahren könnte — müßte: eher möcht' ich
> Ihn hingestreckt zu Deinen Füßen seh'n! (III. 2.)

Das ist doch ganz und gar die Gesinnung Kunigundens. Aber freilich lenkt Luitberga gleich darauf ein und sagt mit viel weiblicher Zurückhaltung:

> Mit Worten hab' ich niemals ihn gestachelt,
> Das glaube mir. Was er von selbst nicht that,
> Das konnt' er lassen — und so sei's auch jetzt.

Und da es endlich geschieht, was sie seit Jahren so heiß ersehnt, da sich Thassilo endlich gegen Karl erhebt, da scheint es ihr schon „seligste Erfüllung, daß er gewollt, was sie von ihm erwartet." Und glückstrahlend ruft sie ihrem Gatten zu:

Digitized by Google

O sieh, so ohne Wunsch mehr bin ich jetzt,
Daß ich Dir sagen könnte: laß es sein!
Wirf ihm, dem ewig Fordernden, das Land,
Das er noch nicht besitzt, wirf es ihm hin
Dein Bayern! — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Wenn er uns nur den Strahl der Sonne läßt,
Der unser Haupt bescheint!

Man sieht, das ist eine arg sentimental gewordene Kunigunde; ihrem Stolze wurde viel Wasser zugesetzt. Allerdings gewinnt die Gestalt dadurch an menschlicher Liebenswürdigkeit, aber als Bühnenfigur wird sie damit uninteressant. Es bleibt nicht viel mehr übrig als der kleinliche Stolz eines Gänschens, der etwas gar zu hart gestraft wird. Luitbergas ganze Haltung bekommt so etwas Unsicheres und Unwahrscheinliches.

Ebenso zwitterhaft ist auch Thassilo selbst geraten. Die ruhige Würde des Philisters, die in Bancban zur Heldengröße wird, weil sie ganz und gar in den Dienst einer großen Idee sich stellt, bleibt hier spießbürgerlich gemütlich, weil sie eigentlich keinen Zweck und keinen Sinn hat. Und wie, muß man fragen, verirrt sich in diese biedere Hausherrnseele der trotzige Stolz des Böhmenkönigs? Freilich, der Stolz Thassilos thut sich in dröhnenden Worten Genüge, aber wir sollen doch an ihn glauben. So wirkt der Sturz des Bayernherzogs nicht erschütternd, er thut einem höchstens leid. Ottokar, der sich maßlos überhoben, stürzt gewaltig; verblendet beschleunigt er sein Verderben, und der Abfall der Rosenberge ist ein wahrhaft tragisches Verhängnis. Der Verrat der bayerischen Großen ist ein Zufall, Thassilo ist daran höchstens durch seine Ungeschicklichkeit schuld. Ottokar eilt unaufhaltsam dem Abgrunde zu, gleichsam mit verbundenen Augen, Thassilo hat das Unglück, an einer gefährlichen Stelle auszugleiten, er fällt einfach. Hoch stand er nie, er konnte nicht tief fallen, und sei es selbst ins Grab.

Digitized by Google

Verfehlt im großen, ist das Drama doch das Werk eines echten Dichters, und viele, schöne Einzelheiten mögen wenigstens den Leser, wenn schon nicht den Zuschauer, für das Mißlingen des Ganzen entschädigen. Da und dort, überall im Stücke verstreut, finden sich feine Züge, liebenswürdig bestrickend, den glücklichen Beobachter verratend. Der Dialog ist ungleich, manchmal im rauschenden Jambenpathos schwelgend, manchmal von einer plastischen Keckheit, einer Lieblichkeit und Anmut, die unwillkürlich an Grillparzer erinnert. So, wenn Thassilo zu Rothar, einem angeblichen Opfer der karolingischen Rücksichtslosigkeit, sagt:

Dies vorwurfsvolle Äugeln mit dem Unrecht,
Das man an euch begangen — diese Sucht,
Selbst mit der kleinen Zehe auszudrücken
Daß eine Krone Dir aufs Haupt gehöre:
Wird nachgerade widerlich.

Oder ein andermal: Thassilo rüstet zum Kampfe. Luitberga tritt aus der Kapelle. Thassilo fragt, ob sie gebetet habe.

Luitberga: Ich konnt' es nicht — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Wie tief empfind' ich es: das Glück betäubt,
So wie der Schmerz. Der Ew'ge wird's ermessen
Und mir vergeben, daß ich nicht gebetet.

Thassilo: Du hast es doch gethan; Du weißt's nur nicht.

Man möchte nur wünschen, daß das Drama lauter solche Stellen enthielte, und daß das ganze Stück diesen wunderschönen Einzelheiten entspräche.

Das schwächste von Saars Bühnenwerken scheint mir das fünfaktige Prosadrama „Tempesta". Wie bei allen Stücken, die innerlich keinen rechten Halt haben, erfordert auch hier die Wiedergabe des Inhaltes einige Umständlichkeit.

Digitized by Google

Peter Molyn, unter dem Namen Tempesta als Maler bekannt, ist in seinem siebenten Jahre zum Katholizismus übergetreten. In Rom geschah es, daß ein Vornehmer Giovanna, Tempestas Weib, beschimpfte. Der Maler, ein jähzorniger Mensch, tötete den Beleidiger, wird aber nun der Ketzerei beschuldigt und muß fliehen. Er kommt mit Giovanna auf die borromeischen Inseln. Dort ist Graf Vitalian Borromeo eben beschäftigt, die Felseneilande in Paradiese umzuschaffen. Bei ihm, einem Protektor der Künstler, findet Tempesta Schutz. Der Graf verliebt sich in Giovanna, auch sie findet an ihm Gefallen; aber von keiner Seite wird ein Schritt zum Fehl gethan, ja Giovanna ist sich ihrer Neigung nicht einmal bewußt. Tempesta aber schöpft — eigentlich ohne äußeren Grund — sofort Verdacht. Als ihm nun der Graf den Vorschlag macht, ein Bild „Die Entführung der Europa" zu malen und dabei Giovanna als Modell zu benützen, erfolgt ein wüster Eifersuchtsausbruch von seiten des Künstlers. Der Graf ist erschüttert und er beschließt, alles aufzubieten, um dem Maler und seiner Frau die Flucht zu ermöglichen. Durch seinen Intendanten Albani wird er aber aufmerksam gemacht, daß vom römischen Officium zwei Häscher abgesandt seien; in längstens drei Tagen würden sie eintreffen. Der Graf begibt sich nun unverzüglich fort, um mit Albanis Hilfe die Flucht vorzubereiten.

Mittlerweile findet eine Auseinandersetzung zwischen Tempesta und Giovanna statt. Der Eifersuchtsausbruch hat ihr die Gefahr ihres eigenen Herzens klar gemacht, damit hat sie sich auch schon besiegt. Sie wollen auf eigene Faust fliehen; vorher aber will Tempesta noch ein Gemälde vollenden und es dem Grafen zurücklassen, um ihm keinen Dank schuldig zu sein. So verstreicht die kostbare Zeit. Endlich rüsten sie zur Flucht. Es ist nachts. Kurz bevor sie in einem Fischerboote über den See setzen wollen, kommt der Graf zurück und trifft

Digitized by Google

Giovanna allein am Strande. Ihren ängstlichen Bitten, sie zu verlassen, kommt er zwar sofort nach, aber der eben aus dem Schlosse tretende Tempesta hat ihn bereits bemerkt. Der Verdacht des Malers erhebt sich aufs neue, und nur mühsam gelingt es Giovanna, ihn zu beschwichtigen. Nun führen die beiden heimlich ihre Flucht aus, aber ein Sturm erhebt sich, und das Boot muß an der Fischerinsel anlegen. Von Pallanza aus kommen zur selben Zeit die Häscher; sie müssen gleichfalls an der Fischerinsel landen. Der Graf hat die Flucht bemerkt, beim Gewitterschein gewahrt er auch das Häscherboot. Er weiß nun, in welcher Gefahr die Flüchtlinge schweben, läßt selbst ein Boot bemannen und kommt eben in dem Augenblicke auf die Fischerinsel, als die Häscher Tempesta verhaften wollen. Dieser glaubt nun, der Graf habe ihn verraten, um sich dann Giovannas bemächtigen zu können; er ersticht seine Frau. Der unglückselige Irrtum klärt sich auf, und Tempesta überliefert sich dem Gerichte.

Eine Tragödie der Eifersucht scheint dem Dichter vorgeschwebt zu haben, aber das wird keineswegs vollkommen deutlich. Die Handlung bewegt sich von Zufall zu Zufall weiter, sie besteht eigentlich aus lauter Zufälligkeiten, und der Apparat, der an den Schicksalen der Personen arbeitet, drängt sich so unangenehm schnarrend vor, daß die Absicht des Dichters sich nicht recht vernehmlich machen kann.

Es dürfte auffallen, daß Tempesta gar keinen Grund zur Eifersucht hat, da weder der Graf noch Giovanna seinen Rechten auch nur im geringsten zu nahe treten. Ungerecht aber wär' es, daraus dem Dichter einen Vorwurf zu machen, als hätte er das Verhalten seines Helden äußerlich nicht genügend motiviert. Saar wollte in ihm doch eben einen eifersüchtigen Menschen zeichnen. Was braucht es da erst der Gründe? Dem Mohren Othello genügt ein Schnupftuch, und seine finstere Leidenschaft ist entfesselt. Wenn einmal ein aus-

Digitized by Google

reichender Grund zum Verdachte da ist, wird wohl auch ein anderer eifersüchtig, und wär' er noch so vertrauensselig von Natur. Es ist, glaube ich, nicht ganz überflüssig, dies zu erwähnen. In der Kritik hat sich nachgerade eine ganz falsche Auffassung von der Pflicht des Dichters, zu motivieren, und von den Mitteln, die dazu dienen, festgesetzt. Man will, daß der Dichter für jede einzelne That seiner Personen eine zulangende Erklärung aus den Verhältnissen gebe. Damit verlangt man von den Bühnenfiguren eine Verständigkeit und Folgerichtigkeit des Handelns, die man bei den Menschen im wirklichen Leben meist vergebens suchen wird. Es ist thöricht, den Dichter zu tadeln, wenn eine seiner Personen etwas thut, was nach gemeinen Begriffen unverständig ist. Wie viel hätte man da an Shakespeare zu bekriteln! Man darf eben nicht vergessen, daß jede That einerseits von den gegebenen Umständen, anderseits von dem eigentümlichen Charakter des betreffenden Menschen bedingt ist. Die meisten Kritiker erwägen aber nur die Umstände, und wenn die Handlungsweise einer dramatischen Person diesen nicht entspricht, dann rufen sie Anathema aus. Sie vergessen, daß der Charakter bis zu einem gewissen Grade in sich selbst motiviert und durch seine bloße Existenz berechtigt ist. Wenn ein Dichter einen Krüppel auftreten läßt, fragt niemand: warum ist das ein Krüppel? Der gute Mann kommt eben mit dem Buckel auf die Bühne, und damit genug. Führt uns aber der Autor beispielsweise einen Lügner, einen Eifersüchtigen oder dergleichen vor, dann zwitschern alle Klugen: „Ja, warum lügt denn der Kerl eigentlich so unverschämt? Er hat doch gar keinen Anlaß. Warum ist der Mensch so thöricht eifersüchtig? Es liegt doch gar kein Grund vor." Der leibliche Buckel passiert, der seelische muß erst bewiesen werden. Als ob damit etwas gethan wäre! Die wahre Motivierung besteht doch nur einzig darin, die Personen des Stückes nie aus ihrem Charakter fallen zu lassen. Der

Digitized by Google

Charakter selber jedoch muß einfach als gegeben angenommen werden. Für ihn Erklärungen beizubringen, hat nur den Zweck, dem Zuschauer das Verständnis zu erleichtern. Es ist dies also nicht mehr als eine Nützlichkeitssache, und der Takt des Dichters muß entscheiden, wie weit er darin gehen darf. Die Älteren waren darin sehr sparsam, die Neueren haben weiß Gott was Großes zu leisten geglaubt, wenn sie da mit erfinderischer Umständlichkeit vorbauten. Milieu, Milieu, nichts als Milieu! Bei vielen dramatischen Autoren der Gegenwart kommt man vor lauter Milieu gar nicht zum Stück. Sie merken nicht, daß sie damit eigentlich gar nichts begründet haben, als daß Herr X wirklich Herr X, Frau Y wirklich Frau Y ist. Trotz aller Peinlichkeit des Milieu kann ein Stück miserabel sein, auch in seiner Motivierung.

Es scheint mir eine viel größere Kunst, einen Charakter aus sich selbst verständlich zu machen. Saar hat das mit seinem Tempesta offenbar angestrebt, es ist ihm aber nicht ganz gelungen. Oder doch; nur ist dabei der Maler herzlich schlecht weggekommen. Seinem wüsten, zu Gewaltthätigkeiten neigenden, mürrisch mißtrauenden Naturell fehlt jeder Schimmer von Bedeutung. Er ist ganz einfach ein plumper, roher Geselle, nicht einmal das, was man ein verkommenes Genie nennt: dazu fehlt ihm das genialisch Verlumpte. Seine Eifersucht hat etwas Gemeines; sie verletzt, anstatt, wie das wohl die Absicht des Dichters war, als die Verirrung einer groß angelegten Natur zu erscheinen.

Immerhin ist Tempesta von den Hauptpersonen des Stückes noch am sichersten gezeichnet. Weit schwankender zeigt sich Giovanna, die ganz und gar „schöne Seele" ist. Sie spricht mit dem Grafen ein halb Dutzend ziemlich belangloser Worte und findet sich deshalb schon schuldig. Sie ist durch und durch sentimentale Tugendheldin ohne Fleisch und Blut. Darin freilich bleibt sie konsequent, aber was hilft's? Wir

Digitized by Google

glauben nicht an Gespenster, an rührende nicht mehr als an schreckliche.

Am übelsten geraten ist Graf Vitaliano. Sein alter Diener Moro verschreit ihn bei jeder Gelegenheit als den Ausbund eines Lebemannes, und mit einem gewissen selbstgefälligen Schmunzeln bestätigt der Graf das Gerede. In Wirklichkeit tritt er uns aber als das männliche Ebenbild Giovannas entgegen. Er ist ein einziger Seufzer, die Fleisch gewordene Entsagung. Er ergeht sich in platonischer Schwärmerei und ist von einer Schüchternheit, einer Zaghaftigkeit, die einem Backfisch reizend stünde. Man glaubt ihm seine zahllosen Liebeshändel und Duelle nicht, die er vor dem Stücke gehabt haben soll. Es war wohl die Meinung des Dichters, zu zeigen, wie eine echte Liebe selbst den Lebemann sittigt; aber da blieb er entschieden hinter seinem Wollen zurück.

Der Dialog bereitet eine Überraschung, leider keine angenehme. Daß Saar in seinen Versdramen gelegentlich den Mund allzu voll nahm und sich zu leerer Schönrednerei verleiten ließ, mochte man entschuldigen; die Jamben verführen nur gar zu leicht dazu. Aber dem rhetorischen Bombast standen viele Stellen voll lebendigen Reizes gegenüber. Man hätte nun glauben sollen, die Prosa würde befreiend wirken und der Natürlichkeit des Ausdrucks zu statten kommen. Aber das Gegenteil ist der Fall. Der Dialog ist ganz in stilisierender Manier gehalten, es redet immer der Dichter; kaum irgendwo ein Wort, das frisch charakterisiert. Dabei ist aber durchaus nicht die Absicht merklich, zu antikisieren, was die Sprache teilweise erklären, wenn auch nicht rechtfertigen würde. Das Stilisieren scheint dem Dichter einfach bequemer gewesen zu sein als das Charakterisieren. Er hält sich überhaupt ganz und gar an die alte Schablone, erschöpft sich in Monologen ꝛc.

Daraus ergibt sich ein wichtiger Übelstand. Der rücksichtslose Charakter Tempestas, seine blinde Eifersuchtswut

Digitized by Google

könnten nur bei sehr realistischer Darstellung zur Geltung kommen; so aber entsteht ein geradezu peinlich wirkender Kontrast zwischen der zahmen, im wesentlichen ganz konventionellen Form und den elementaren Leidenschaftsausbrüchen des Malers.

Überhaupt ist das Stück seltsam zerklüftet. Die Fabel als solche hat wenig typische Bedeutung, die dichterische Anregung ist also im Grunde eine realistische, die Durchführung dagegen ist idealistisch. Das bringt das Stück um jede Wirkung. Einerseits sagt es uns nichts, andererseits haben wir auch nicht den Eindruck, den die Wahrhaftigkeit immer auf uns macht; wir haben also gar nichts.

Man wird mir vorhalten, was ich über Mosenthal sagte. Auch für ihn ist die vorwiegend idealistische Behandlung eines im wesentlichen realistisch aufgefaßten Stoffes charakteristisch, und die Bühnenwirkung seiner Dramen litt darunter nicht im mindesten. Ich könnte wohl darauf hinweisen, daß diese Zwitterhaftigkeit wahrscheinlich der Grund ist, warum seine Dramen heute schon veraltert sind; auch in der Kunst haben nur die reinen Arten Bestand. Aber das ist nicht das Entscheidende. Mosenthal hat die Stilmischung offenbar mit bewußter Absicht durchgeführt, bei Saar scheint sie mir nur ein unsicheres Schwanken zu bedeuten. Denn gelegentlich drängt sich Typisches auch in die Auffassung ein, wie umgekehrt die Darstellung manchmal mit glücklicher Charakterisierung arbeitet. Das macht natürlich den Eindruck des Mangelhaften und muß jeder tieferen Wirkung zuwider sei.

Bei der immerhin nicht zu unterschätzenden Bedeutung Saars konnten seine dramatischen Versuche hier nicht wohl unbesprochen bleiben. Leider bilden sie gerade seine allerschwächste Seite. Denn der Dichter der „Wiener Elegien" ist durchaus nicht zum Dramatiker geboren. Aber er ist ein Dichter, und deshalb können auch seine Bühnenwerke nicht

Digitized by Google

ganz belanglos sein. Österreicher durch und durch, blieb Saar natürlich auch von der heimischen Tradition nicht unberührt. Die Ruhmeszeit des Wiener Dramas spiegelt sich in seinen Werken wieder, aber der Spiegel ist vielfach getrübt. In seinen Liedern, in seinen Erzählungen ist Saar viel mehr der Nachfolger Grillparzers als in seinen Dramen.

IV.

Andere Autoren der älteren Richtung.

Von den noch lebenden Bühnendichtern älterer Richtung hat wohl Ludwig Dóczi die meisten Erfolge zu verzeichnen. Er ist zwar Magyar von Geburt, aber sein Beruf hält ihn schon seit Jahren in Wien fest; die Mehrzahl seiner Werke hat er selbst ins Deutsche übertragen, und es wurde ihm in der That die Ehre zuteil, für einen deutschen Autor zu gelten.

Mit seinem Märchenlustspiel „Der Kuß" gelang es ihm, das Burgtheater zu erobern. Das Stück wurde am 27. Februar 1877 zum erstenmale aufgeführt, die Besetzung war eine wahrhaft glänzende. Die Kritik, die den Verfasser überhaupt mit großer Liebenswürdigkeit behandelte, erzählt von einer begeisterten Aufnahme des Stückes. Möglich, daß dies für die erste Aufführung galt. Aus späterer Zeit konnte ich mich überzeugen, daß die Komödie auf das Publikum nicht allzu viel Eindruck machte. Ich glaube aber, daß von jeher die Kritik weit mehr für das Lustspiel schwärmte als das Publikum.

Der ziemlich klar formulierte Grundgedanke des Stückes ist folgender: Die Leute sind anders als sie sich zeigen, und selbst der beste erliegt der Versuchung, wenn sich die Gelegenheit dazu bietet. Um diesen trivialen Gedanken auszuführen, muß man nicht gerade ein ganzes, langes Lustspiel schreiben.

Digitized by Google

Übrigens machen die Personen des Stückes dem Dichter den Beweis ein wenig gar zu leicht: sie sitzen bei jeder Gelegenheit auf. So glaubt zum Beispiel die Königin allsofort das alberne Märchen von dem häßlichen Mauren mit dem großen Edelstein. Diese Königin muß unsäglich einfältig sein.

Aber wir sind ja in einem Märchen, wird man sagen: da dürfen wir den Dichter schon etwas freier schalten lassen. Warum? Das läßt sich nicht einsehen. Ein dummes Gänschen wird nicht gescheiter, wenn es ein Märchengänschen ist. Das ist also keine Entschuldigung, viel eher eine Anklage. In der That hat Dóczi die Märchenstimmung thöricht mißbraucht. Ein Märchen mit einer „Moral" ist von Hause aus ein Unding. Aber das würde zur Not noch angehen. Man muß immer wieder auf die Grimm'sche Sammlung zurückgreifen, um zu sehen, wie's im Märchen eigentlich hergeht. Wen hat es nicht überrascht, wie sicher da die Charaktere gezeichnet, wie konsequent sie festgehalten werden. Ausnahmen ergeben sich nur dort, wo die Überlieferung Lücken ließ oder einander Fremdes zusammenwarf. Diese Ausnahmen können aber doch für den Kunstdichter nicht als Beispiele gelten. Und nun sehe man sich das Dóczi'sche Märchen an! Die Personen haben immer just den Charakter, den der Dichter jeweils in einer gegebenen Situation braucht; sie sind einmal schwarz, einmal weiß, und sollen doch immer dieselben sein. So sind z. B. Carlo und Maritta je nach Erfordernis höchst einfältige Bauern oder klüger und redegewandter als eine ganze Fakultät. Derselbe Carlo, der in anderen Szenen fast wie ein Tölpel sich benimmt, hält eine lange Rede über Gelegenheit und Notwendigkeit voll bombastischer Allegorie und verstiegener Phrasen. Maritta, ein einfaches Bauernmädchen, gibt eine Definition des Kusses voll kapriziöser Schalkhaftigkeit und feiner Wortspiele; eine geistreiche Dame von Welt könnte das unmöglich besser treffen. Diese selbe Maritta ist einmal ganz

Digitized by Google

Treue und Hingebung, ein andermal kokett bis zum äußersten, und zwischen all diesen Extremen findet sich kein Zusammenhang, kein Übergang. Das ist nicht das schlichte, wundersame, aber doch oft so hausbacken vernünftige Märchen, wie es sich das Volk erzählt und wie es uns lieb geworden ist, sondern das Märchen, wie es sich der Dichterling vorstellt und für bequem hält: er glaubt darin die unverständige Willkür seiner Unfähigkeit herrschen lassen zu können.

Ich kann in Dóczis Lustspiel nichts Reizendes, nichts wirklich Schönes finden. Es ist ein verspäteter Nachklang der Romantik, und das mag vielleicht etliche harmlose Gemüter bestricken. Im Grunde jedoch ist es eine leere Spielerei, dilettantisch ungeschickt und ohne jede tiefere Bedeutung. Das Talent des Verfassers, klein und schmächtig, wie es ist, würde vielleicht zu einem Liede hinreichen, es bläht sich aber unnötigerweise auf. Die lyrischen Partien sind wirklich die besten des Lustspiels, und Dóczi selbst verweilt ersichtlich gerne bei ihnen. Hübsch ist, was Maritta vom Kusse zu sagen weiß, und eine weiche Stimmung klingt durch die Eröffnungsszene des dritten Aktes, wo der König die schlafende Maritta betrachtet; hier geht der Verfasser so weit, den Monolog strophisch — und zwar in drei Stanzen — zu gliedern.

In auffallendem Gegensatze zu dieser lyrischen Weichheit steht eine gewisse Roheit der Empfindung, die da und dort durchbricht, so in der Szene, in der Angela dem Tölpel Carlo, wenn auch nur zum Scheine, sich an den Hals wirft. Die Dame zeigt einen Mangel an Feinheit und Zurückhaltung, der ungewöhnlich ist und geradezu verblüfft.

Die Form hat man vielfach gerühmt, man hat sie sogar „duftig" gefunden. Ich bin auch darin anderer Ansicht. Unbeholfene und holperige Verse sind so häufig, daß man aus dem Stolpern gar nicht herauskommt. Das mag damit entschuldigt werden, daß der Verfasser kein Deutscher ist, und es

Digitized by Google

ist ja wohl denkbar, daß sich das Original besser hören läßt. Dasselbe gilt vielleicht auch von Wendungen wie folgende:

Adolar: Und was zu Ende klatscht, das ist ein Kuß.
Königin: Ein Kuß?! Da klatschen Lippen und nicht Hände.

Möglich, daß diese „klatschenden" Lippen im Ungarischen nicht so abscheulich sind, wie im Deutschen. Wenn aber im Dialoge fortwährend lächerlich geschwollene Phrasen mit plattesten Trivialitäten wechseln, so wird man dafür wohl kaum eine Entschuldigung finden. Verstiegenheit ist Verstiegenheit, Gemeinplatz Gemeinplatz — ob man nun magyarisch spricht oder deutsch. Daß die Ungarn vielleicht nicht so empfindlich darin sind, mag wohl sein; aber das hat doch uns Deutsche nicht zu kümmern.

Nicht besser ist das vieraktige Schauspiel „Letzte Liebe". Stephan Laczi von Apor, Woiwode von Siebenbürgen, ist ein bekannter Don Juan, aber dabei das, was man einen ehrlichen Kerl nennt. Maria von Drugeth, Mündel der Königin Elisabeth von Ungarn, der Gemahlin Ludwigs von Anjou, ist eine ebenso schöne als stolze und unnahbare Dame. Nun läßt sich Apor einmal in Weinlaune, unter guten Gesellen, eine unvorsichtige Äußerung entschlüpfen; er sagt, um Maria wolle er nicht anhalten, weil er fürchte, sie werde ja sagen. Das kommt der Dame und dem Königspaare zu Ohren. Apor ist sogleich bereit, für die Beleidigung Genugthuung zu leisten. Er wählt hiezu ein sonderbares Mittel. Er hält nämlich um Maria an, indem er zugleich schwört, all seines Besitzes und all seiner Würden sich entäußern und als Fahrender die Lande durchstreifen zu wollen, falls Maria ihm ihre Hand versage. Diese ritterliche Großmut rührt die Dame, und sie nimmt seine Werbung an. Der König äußert zwar etliche Bedenken, da er fühlt, daß bei dieser Verlobung mehr Stolz im Werke sei als Neigung; aber Apor fühlt sich Herr seines Willens und schwört mit heiligen Eiden, Maria solle seine letzte Liebe sein.

Digitized by Google

Nun fügt sich's, daß Apor dem Herzog von Padua ein ungarisches Hilfsheer zuführen muß. Bei dieser Gelegenheit lernt er des Herzogs Tochter Katharina kennen, hält sie aber, da sie — vor ihrem Oheim fliehend — in Rüstung steckt, für ihren Bruder, den Prinzen Cecco. Er faßt sofort eine schwärmerische Freundschaft zu dem Jünglinge; als er seinen Irrtum gewahrt, ist es schon zu spät, beider hat sich bereits leidenschaftliche Liebe bemächtigt. Apor bleibt aber seinem Worte treu und bezwingt sich; er scheidet.

Mittlerweile ist Cecco wegen eines ernsten Zerwürfnisses mit seinem Vater aus Padua geflohen. Als unbekannter Ritter begibt er sich an den ungarischen Königshof und erntet da Ehren um Ehren. Katharina, die ihre Nebenbuhlerin wenigstens sehen will, kommt — natürlich als Page verkleidet — gleichfalls nach Ungarn, und endlich kehrt auch Apor zurück. Nun spinnt sich ein Kampf zwischen Treu und Liebe ab. Maria liebt Cecco, Apor Katharinen, aber keines von ihnen will das einmal gegebene Wort zurücknehmen, obwohl der König ihnen goldene Brücken baut. Endlich geschieht es doch; der König greift — übrigens außerordentlich plump — als deus ex machina ein und löst die Wirren mit Gewalt. Wär' es ihm schon anderthalb Akte früher eingefallen, so borniert ungeschickt zu sein, so wüßte ich nicht, was den Schluß noch hätte hinausschieben können.

Das Stück läßt sich nicht so übel an; besonders der erste Akt ist ziemlich flott entworfen und nimmt eine überraschende, wenn auch wenig vorbereitete und glaubliche Wendung. Die Art, wie Apor für ein unbedachtes Wort Sühne bietet, ist ja der reine Selbstmord. Entweder landfahrend oder verheiratet — dem ritterlichen Don Juan muß beides gleich furchtbar sein, er müßte denn Maria unbewußt lieben, was aber durchaus nicht der Fall ist. Ich bestreite durchaus nicht, daß ein so toller Einfall möglich ist; aber die Möglichkeit muß wahr-

Digitized by Google

scheinlich gemacht werden, wenn wir sie glauben sollen. Immerhin würde eine derartige Schwäche der Bühnenwirkung nicht allzu viel Abbruch thun. In der That hält sich das Stück bis zum dritten Akte in einer gewissen Spannung; man weiß nicht, wie Apor, dessen Herz seinem Schwure untreu geworden, Maria gegenüber sich benehmen wird. Aber vom dritten Akte an, in welchem wir erfahren, daß Cecco sich die Neigung Marias erobert hat, wird die Komödie langweilig. Es fragt sich nicht mehr um das Wie, sondern nur mehr um das Wann des Schlusses. Die endlosen Verwickelungen, die noch folgen, sind ein Streit um des Kaisers Bart.

Der Dialog ist noch breiter und geschwätziger als im „Kuß" und häufiger noch finden sich hier die ärgsten Banalitäten. Nur eine kleine Auswahl davon:

König Ludwig (zu Maria): Den Kanzler Bubeck hast Du weggeschnappt.
Er liebt Dich sehr. (I.)

Königin Elisabeth: Sie bleibt mit ihrer Schönheit, ihrem Reichtum
Mir auf dem Hals — ich kann sie nicht vermählen.
(I.)

Katharina (in einer sehr pathetischen Szene):
Die Blüte fällt, die Frucht verbleibt dem Winter,
Schönheit gefällt und — sonst ist nichts dahinter. (II.)

Unangenehm fällt auch, wie im „Kuß", die Roheit der Gesittung auf. Man hat, bei uns wenigstens, andere Begriffe von anständigem Betragen, als sie der Dichter der „letzten Liebe" zu haben scheint. Ungemein bezeichnend dafür ist folgende Szene aus dem dritten Akte:

Katharina, verkleidet als Page Apors, erfährt, daß dem „fremden Ritter", d. i. ihrem Bruder Cecco, Gefahr drohe. Nun kommt sie auch selbst in eine nach ihren Begriffen höchst bedrohliche Lage. Sie wird nämlich von Duczi, dem Pagen Marias, zum Kampf gezwungen. Ein Streich trifft ihre Hand, sie läßt das Schwert sinken und fällt in Ohnmacht.

Digitized by Google

Petruchio (dumpf): Tot! Ha! Mein erster Strauß! — He, guter Freund!
Stirb nicht, eh' Du gestanden hast. Wer bist Du?
Er schweigt. Wo ist die Wunde? Hier — ein Riß
Am*) Wams. Wir wollen seh'n. (Er öffnet das Wams.)
Was ist das? Ha!
Mich schauert! Eine Frau! Wie marmorweiß!
Und ich hab' sie getötet! Schlägt ihr Herz?
(Er legt das Ohr an ihre Brust.)
Es schlägt!

Katharina (erwachend): Wo bin ich? (Sie verhüllt sich.) Ha! (Sie gibt ihm einen Backenstreich.) Du Unverschämter!

Petruchio: Tot ist sie nicht. Ich finde, lieber Schatz,
Ihr führt die Finger besser als den Degen.
Doch darf ein Edelmann den Schimpf nicht dulden,
Wär's auch von zarter Hand. Ihr zahlt mir das!

Katharina: Du hast's verdient.

Petruchio: Ich will noch mehr verdienen.
Ihr seid ein wandelndes Geheimnis — soll ich
Der Herrin künden, wer der Page ist?

Katharina: Nein!

Petruchio: Gut, so nehmt den Schimpf von meiner Wange!

Katharina: Wie das?

Petruchio: Mit einem Kuß!

Katharina: Es sei, Du Narr!
(Sie küßt ihn auf die Wange.)

Petruchio: Ah — das war gut! Das brennt und kühlt zugleich.
Wie schön sie ist! — Nun schließ mir auch den Mund,
Sonst muß ich's aller Welt verkünden!

Katharina: Still doch!

Petruchio: O drück' mir auf die prahlerischen Lippen
Das heiße Siegel! Küß' mich auf den Mund!
So lange schmacht' ich. — Ach, es ist ein Stolz,
Ein Mann zu sein! O küsse mich!

Katharina: So sei's;
Doch hilfst Du mir, den fremden Mann zu retten.

Und in der That, vierzehn Zeilen nach diesem Pakt küßt sie den Pagen mit der hübschen Erklärung: „Ich thue alles, was Du willst."

*) Wörtlich

Digitized by Google

Wer wollte leugnen, daß sich derartige Dinge wirklich ereignen können? Es fällt uns aber außerordentlich schwer, eine solche Schöne für das Muster jungfräulicher Keuschheit und liebender Treue zu halten. Schon der Kuß muß verletzen. Daß man um 1360 mit dem Küssen nicht so heikel gewesen, kommt gar nicht in Betracht. Es ist immer mißlich, wenn sich der Zuschauer in andere Moralbegriffe zurückdenken muß; von selbst thut er es gewiß nicht, der Dichter muß da schon viel Überredungsgabe besitzen. Auch wird selbst für ein Mädchen des 14. Jahrhunderts in der Situation, in der Seelenstimmung, in der Katharina sich befindet, ein Kuß nicht bedeutungslos gewesen sein, zumal er nicht als Gruß — nach der Sitte der Zeit — sondern als Liebeskuß verlangt wird, obendrein noch mit deutlicher Betonung des geschlechtlichen Reizes. Unter diesen Umständen kann es auch keinen Unterschied machen, daß Duczi ein halbwüchsiger Bursche ist. Man wird vielleicht auf die Bedrängnis Katharinens, auf ihre Furcht für den Bruder, ihre Angst vor Entdeckung hinweisen. Um so mehr müßte ein wirklich anständiges Mädchen von der dreisten Brutalität des frechen Jungen empört sein. Die Empörung würde wahrscheinlich alle Angst überwinden. Noch bedenklicher jedoch ist die reizende Unbefangenheit, mit der sich Katharina über die drastische Enthüllung ihres Geschlechtes durch Duczi hinwegsetzt. Ein kleiner, schäkernder Backenstreich, ein schmollendes: „Du Unverschämter!“ — das ist alles. Nein, nicht alles. Katharina küßt ja den Bengel, küßt ihn zweimal. Das sind sozusagen Küsse unter erschwerenden Umständen. Wahrlich, eine Musterjungfrau! — Ich will durchaus nicht darüber rechten und mich keineswegs auf den Sittenrichter hinausspielen. Es ist mir vollständig gleichgültig, was der Dichter der „letzten Liebe“ für anständig hält, was nicht; das mag er getrost mit sich abmachen. Ich fühle mich auch nicht im mindesten berufen, für die sogenannte allgemeine Moralität einzutreten;

Digitized by Google

es würde ihr wenig nützen, wenn Dóczis Katharina schüchtern wäre wie eine Nonne. Ich will nur betonen, daß eine gewisse Stumpfheit des moralischen Empfindens für Dóczi charakteristisch zu sein scheint. Andere Dichter haben sich ohne Zweifel noch viel Gewagteres erlaubt. Gewiß, aber sie haben das nicht für mädchenhaft keusch hingestellt, und darin liegt der Unterschied.

Noch weit schlechter ist das Schauspiel „Maria Széchy". Es spielt 1644 zur Zeit von Rákóczys Aufstand. Gut ist nur die erste Szene, in welcher der schlaue, leisetreterische Lisztius dem herrischen aber wenig klugen Illésházy nicht ohne Humor entgegengestellt ist. Aber im übrigen bleibt das Schauspiel furchtbar öde und reizlos. Das Thema: die verleumdete Frau, die zu stolz ist, sich zu rechtfertigen, hat auch schon aufgehört, interessant zu sein. Eine Unmöglichkeit der Situation löst die andere ab, die Charaktere sind verstiegen bis zur Lächerlichkeit, das Stück roh und unbeholfen in der ganzen Führung, der Dialog ledern. Eine geradezu groteske Unfähigkeit spricht aus der elften Szene des dritten Aktes.

Wesselényi, der Feldhauptmann der Kaiserlichen, weilt heimlich in der von ihm belagerten Burg Murány bei Maria Széchy, welche die Veste während der Abwesenheit ihrer Schwäger Illésházy und Lisztius verteidigen soll. Diese beiden müssen aber in jedem Augenblicke zurück sein; die Gefahr drängt also. Allein Maria Széchy setzt sich mit ihrer Schwester Eva und dem geliebten Wesselényi zum Weine und beginnt nun:

Das erste Glas! Die Jugend lebe hoch!
(sie stoßen an, während die anderen den Becher erheben, schleudert sie den ihrigen fort.)
Jugend? Nein! Ich hatte keine.
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

Dann läßt sie der Reihe nach den ungarischen König und die Gerechtigkeit leben, bemerkt aber, sich verbessernd, regelmäßig, daß es dergleichen nicht gebe und wirft den Becher weg. Erst,

Digitized by Google

als sie die Liebe leben läßt, trinkt sie „hastig". Dann toastet sie noch auf die Freiheit; hier will sie zwar trinken, stellt aber den Becher weg. Die Dame braucht also, um einmal zu trinken, vier Becher; eine Laune, die sich nur die Heldin eines Dóczi'schen Schauspiels erlauben darf. Diese Szene, die so blutig tragisch gemeint ist, sie ist in Wirklichkeit von herzbezwingender, berückender Komik.

Nur noch eine Stilprobe, gleichfalls aus dieser famosen Szene:

Maria:

Es lebe die Liebe!
Trinket doch, ich trinke mit.
Wein ist gut, und ohne Wein
Wär' das Ganze nicht so fein.
Wollt ihr die Geschichte hören
Von Maria und dem Kún,
Ihrem zweiten, jungen Gatten?
Eine saubere Geschichte,
Alle Welt erzählt davon,
Aber wie sie zugegangen,
Wissen drei nur sicherlich:
Gott und Stephan Kún und ich.
Alles wird man satt,
Was man reichlich hat,
Selbst das Süße!
2c. 2c.

Hört man da nicht deutliche Anklänge an Dóczis großes Vorbild Wilhelm Busch? Es würde sich nicht verlohnen, davon zu sprechen. Aber es gibt Leute genug, welche diesem Autor das Prädikat „gottbegnadet" verliehen; seine Werke werden mit großer Achtung besprochen, als ob es sich um weiß Gott wie bedeutende Offenbarungen handelte; man macht Bücklinge vor Dóczis dichterischem Genie; man begrüßt ihn mit Kratzfüßen, und das ist das Merkwürdige an der Sache, das einzige Interessante und Erwähnenswerte an Dóczi überhaupt.

* * *

Digitized by Google

Weniger bekannt, aber eine erfreulichere Erscheinung ist Wilhelm von Wartenegg. Schon als Einundzwanzigjähriger hat er eine Tragödie „Der Sänger Rizzio“ unter dem Pseudonym Adolf Thuisko erscheinen lassen. Dieses Trauerspiel, das später unter dem Titel „Maria Stuart in Schottland“ im Burgtheater zur Aufführung kam, zeigt freilich alle Mängel eines Jugendwerkes. Der Verfasser ist weder im Gebrauch der Sprache, noch in der Charakterzeichnung, noch in der Führung der Handlung frei; überall herrscht angelernte Deklamation vor. Aber doch offenbart sich hie und da in einzelnen Zügen die Gabe, Geschautes glücklich darzustellen. Das war's wohl auch, was die Aufmerksamkeit Grillparzers auf den jungen Dichter lenkte, was ihn veranlaßte, an der Schülerarbeit des Jüngers bessernd mitzuthun.

Wartenegg hat eine stattliche Reihe von Bühnenwerken verfaßt, aber nicht alle gelangten zur Aufführung, wenige erschienen im Druck. Als sein bedeutendstes Werk möchte ich das fünfaktige Trauerspiel „Andreas Paumkircher“ bezeichnen, das im Jahre 1878 im Burgtheater gegeben wurde. Es behandelt die bekannte Episode aus der steirischen Geschichte. Andreas Paumkircher, ein Held von altem Schrot und Korn, das Haupt der steirischen Adelspartei, findet in dem Zwist mit den Herren der Städte durch schnöden Verrat ein beklagenswertes Ende. Der Dichter steht zwar mit seiner Sympathie ersichtlich auf Seite der Adeligen, er hütet sich aber wohl, Licht und Schatten mit unverständiger Parteilichkeit zu verteilen, und es berührt angenehm, daß er den Untergang der Adelsübermacht und das Erstarken der Städte als eine soziale Notwendigkeit darstellt.

Andreas Paumkircher erinnert in seinen Schicksalen und seinem Wesen stark an Götz von Berlichingen. Auch er hat allen schuldigen Respekt vor der kaiserlichen Majestät und gar keinen vor den eigensüchtigen Räten des Kaisers. Wie Götz

Digitized by Google

ist er ein starker Held, seiner körperlichen Überlegenheit froh, eine ehrliche, kreuzbrave Natur, aber rasch, leicht zum Zorne gereizt und voll ungestümen Thatendranges. Wie der Herr auf Jarthausen ist er leichtgläubig und kaum fähig, eine Verräterseele zu begreifen, wie er fordert er rücksichtslos sein Recht und verschmäht im Bewußtsein seiner Makellosigkeit jede Verteidigung. Wie Götz kämpft er für das Ansehen und die Macht des Rittertums, und wie dieser fällt er durch feige Hinterlist in die Gewalt seiner Feinde.

Der Stoff von Warteneggs Trauerspiel ist an sich nicht undankbar, aber gerade die große Ähnlichkeit mit Goethes genialer Schöpfung mußte gefährlich werden, Warteneggs Drama verblaßt daneben allzusehr. Und doch verdient, wie ich glaube, seine Arbeit billige Anerkennung. Er ist kein Dichter von bedeutender Kraft und bemerkenswerter Originalität, aber immer noch einer der besseren von jenen, die den großen Meistern nachschufen. Sein Drama ist klug und verständig gemacht, gar nicht so übel gezimmert. Ersichtlich ist hier Grillparzer zu Paten gestanden, jener Grillparzer, der vor Schiller das Knie beugte, seinem Lope aber herzlich die Hände schüttelte. Etwas von dem Geiste dieses seltenen Mannes ist auf Wartenegg übergegangen. Erträglicher sind immer die Epigonen der Realisten als jene der Idealisten. Diesen bleibt nichts als Schwulst und die erbärmliche Schlacke der Phrase, jene mögen an Tiefe manches vermissen lassen, halten sich aber wenigstens natürlich. So rechnet auch Wartenegg in seinem „Paumkircher" geschickt mit den wirklichen Verhältnissen. Seine Personen sind glaublich, ihr Thun und Lassen ist verständig begründet. Aber freilich, diese Natürlichkeit macht manchmal den Eindruck der Seichtigkeit. Nur eine Gestalt ragt wirklich bedeutsam hervor: Friedrich III. Die ersten Worte, die er, im Gespräch mit Rüdiger von Starrhemberg auftretend, spricht:

Digitized by Google

Daß sie mich in der Taufe Friedrich nannten,
Der ich so arm an Frieden bin!

klingen sie nicht, als hätte sie ihm Grillparzer selbst in den Mund gelegt? Schade nur, daß diese prächtige Gestalt in einer einzigen Episode sich auslebt.

Wie Wartenegg in der Zeichnung der Charaktere vor Verstiegenheit und Unnatur sich glücklich wahrt, wenn auch zum Teil auf Kosten des inneren Gehaltes, so meidet er auch im Worte die tönende Phrase. Sein Vers ist schlicht und einfach, was die Personen sagen, schickt sich ganz natürlich in die Lage, nur wird freilich die Rede manchmal ein wenig platt und streift hart an Trivialität. Aber muß man bei einem Epigonenwerke, wie die Verhältnisse einmal liegen, nicht vollauf zufrieden sein, wenn wenigstens die Vernunft ohne Rippenstöße davonkommt?

Dieselbe Art des Schaffens, wenn auch schwächer, unklarer, trüber, prägt sich in dem preisgekrönten Lustspiel „Der Ring des Ofterdingen" aus. Die Handlung ist sehr einfach, allzu einfach, möchte man sagen. In ihrem Mittelpunkte steht die Werbung des Markgrafen Hermann von Baden um Gertraud von Babenberg, die Nichte Friedrichs des Streitbaren. Dabei ist das alte Motiv verwendet, daß der Bräutigam, den die Braut noch nie gesehen, die Rolle des Boten spielt. Der fabelhafte Minnesänger Heinrich von Ofterdingen ist, man weiß eigentlich nicht, warum, in die Handlung verwoben. Mit einem Ringe thut er Zauber und löst alle Verwicklungen; natürlich hat der Ring nicht wirklich, sondern nur im Glauben der Leute Zauberkraft. Aber die ganze Sache ist hinfällig. Denn die Verwickelungen sind so einfach, daß ihre glückliche Lösung auch für die abergläubischsten Leute der damaligen Zeit nichts Wunderbares haben konnte. In der That glaubt auch niemand an einen Zauber, etwa Elsi ausgenommen, das äußerst naive Töchterlein des Schloßvogtes. Es löst sich

Digitized by Google

alles von selbst, der ganze Osterdingen ist vollständig überflüssig.

Auch in diesem Lustspiele sucht Wartenegg auf den Bahnen Grillparzers zu wandeln. Das prächtige Lob, das Ottokar von Horneck seinem Heimatslande spendet, findet einen, freilich recht schwachen, Nachhall in den Worten, in denen der Komthur Ortulf vor dem Reichsverweser Grafen Eberstein die Vorzüge Österreichs preist. Grillparzerisch ist ja überhaupt die Liebe zu Österreich und eine gewisse Abneigung gegen das Reich. Aber so weit wie Wartenegg, so hart bis an die Grenze unterwürfiger Schmeichelei hätte selbst der Dichter von „Ottokars Glück und Ende" und „Ein treuer Diener seines Herrn" den Lokalpatriotismus nicht getrieben. Er wäre noch weniger fürs Fromme zu haben gewesen. Wenn als einer der leuchtenden Vorzüge der Babenberger gepriesen wird, daß sie im Streite zwischen Kaisertum und Papsttum stets auf seiten des Nachfolgers Petri gestanden, so hätte Grillparzer sicher bedenklich den Kopf dazu geschüttelt. Ein gewisser klerikaler Zug macht sich in dem Lustspiele überhaupt unangenehm bemerkbar.

Wartenegg macht übrigens durchwegs den Versuch, wirkliche Menschen darzustellen. Aber sein Realismus ist ein wenig von Romantik aufgefärbt und zerflattert da und dort unvermerkt in lyrisches Gesäusel. Auch gelingt dem Autor nicht stets, was er will; die Zeichnung verwischt sich ihm unter der Hand, und der leeren Worte gibt es genug. Bedeutend ist nichts in dem Stücke. Die Menschen sind durchaus oberflächlich, aus dem Dialoge ragt nichts bemerkenswert hervor. So macht das Ganze den Eindruck einer holländischen Landschaft, nicht reizlos, aber ermüdend flach. Der größte Vorzug des Stückes liegt eigentlich in dem Mangel an Bombast.

Was aber dem Lustspiel vor allem abgeht, das ist wirklicher Humor. Das war wohl auch schuld an der wenig

Digitized by Google

freundlichen Aufnahme, die das Publikum der Preisarbeit bereitete. Ziemlich äußerlicher Witz vermochte den Mangel nicht zu verdecken; er beschränkt sich auch im Grunde auf einige geschickt gehandhabte stehende Redensarten, mit denen, nach Art der Hanswurstposse, ein leichtes Spiel getrieben wird.

Wenig bedeutend in der Erfindung, aber stellenweise freundlich anmutig im Dialog ist das einaktige Lustspiel „Die Sabinerinnen". Dasselbe gilt von dem Dramolet „In der neuen Burg". Der Dichter führt uns da in die neue Burg, die Leopold VII. errichten ließ. Etliche Szenen ohne viel Inhalt spielen sich vor uns ab. Aber die Stimmung ist hübsch, hübsch sind auch die Verse, manches reizvolle Wort gefällt, und über dem Ganzen liegt es wie ein verklingender Abglanz einer schönen Zeit.

In zwei anderen Einaktern, „Deklamationen" und „Der Kadett der Freundin", geht der Dichter die Wege, die Moser, Schönthan ꝛc. so breit getreten; aber sein Dialog ist feiner, gewandter, wenn auch lange nicht von der selben Schlagkraft.

Merkwürdig ist mir die fünfaktige Tragödie „Rosamunde". Das ist gar nicht mehr derselbe Wartenegg, der den „Paumkircher" geschrieben. Zwar steht sein Stück noch immer weit höher, als das gleichnamige Trauerspiel Weilens. Der Charakter Rosamundens ist nicht so lächerlich sentimental gefaßt, auch hielt sich der Dichter viel strenger an die an dramatischen Momenten reiche Überlieferung, und es liegt in der That etwas von Größe in dem Wesen der unglücklichen Gemahlin Alboins. Aber das läßt sich mehr ahnen als sehen. Denn das ganze Stück verschwimmt im Nebel großsprecherischer Phrasen. Die germanische Schicksalsidee ist in pseudopoetischer Weise zu einem zwecklosen Spiele verwendet. Das Gefüge der Handlung ist grobkörnig und doch kraftlos. Nur die ersten zwei Akte sind gegen den Schluß hin zu einer gewissen Wirk-

Digitized by Google

ung gesteigert. Diese vollständige Stiländerung ist gewiß auffallend, aber nicht unerklärlich. Um reckenhafte Gestalten wie Alboin und Rosamunde zu zeichnen und einen Stoff, in den die Heldensage so vielfältig hineinspielt, richtig zu packen, bedarf es ungewöhnlicher Wucht. Ein Dichter von wenig Kraft und geringer Intuition wird da leicht versucht sein, wüste Gewaltthat für Kühnheit, den Lärm hochtrabender Worte für Macht des Ausdrucks zu nehmen. Man darf deshalb nicht zu strenge mit ihm ins Gericht gehen; sein Fehler war, daß er sich im Stoffe vergriff. Die Natürlichkeit, die er in einfacheren und näher liegenden Verhältnissen wohl zu bewahren wußte, kam ihm in den großen, gleichsam übermenschlichen Maßen abhanden. Es ist auch ungleich leichter, Gestalten darzustellen, die schon fertig in der Überlieferung dastehen, als selber Menschen von Grund aus zu schaffen. Das ist von je nur den Allergrößten gelungen; daß es Wartenegg nicht vermochte, kann ihm billigerweise nicht zum Vorwurfe gemacht werden.

Ziemlich verfehlt — freilich aus ganz anderen Gründen — ist auch seine fünfaktige Komödie „Hm!“. Sie spielt am Hofe Ludwigs XIV. Das zu Grunde liegende Motiv ist gar nicht übel: Wenn ein König sich räuspert, so hat das nichts Geringes zu bedeuten. Ein bloßes „Hm“ aus dem Munde des Herrschers kann vernichten oder den Gestürzten erheben, je nachdem es vorwurfsvoll oder billigend klingt. Aber fünf Akte sind entschieden zu lange für diesen Gedanken, zumal die Erfindung an einer gewissen Ärmlichkeit krankt. Auch versagt sich die echte Lustspiellaune dem Dichter vollständig. Man würde Szenen voll kecker Satire erwarten, im wesentlichen dreht sich aber alles um eine sentimentale Liebesgeschichte, die nicht allzuviel Reiz hat. Fast scheint es, als sei der Dichter viel zu zaghaft loyal gewesen, um seinen Stoff übermütig und rücksichtslos genug anzupacken. Auch der Dialog

Digitized by Google

ist nicht so frisch, wie sonst. Wartenegg wollte dem Verse den sinnlichen Reiz des Reimes gesellen, war aber der Schwierigkeit dieses Unternehmens nicht ganz gewachsen, und so kommt es, daß der Ausdruck bisweilen an einer unangenehmen Steifheit und Verschrobenheit leidet.

Eine in sich ausgeglichene dichterische Persönlichkeit von starker Eigenart kann man in Wartenegg nicht wohl erblicken. Er ist vor allem Schüler und scheint sich als solchen auch zu fühlen. Aber er hat mit Geschick gelernt, sein Nachschaffen ist nicht immer bloßes Nachahmen, und darum hat er Anspruch auf Anerkennung. Aus seinen Werken spricht das, was man vor etlichen Jahrzehnten ein poetisches Gemüt genannt hat. Heute sind sie etwas in Verruf geraten, diese poetischen Gemüter; nicht ganz mit Unrecht, muß man bekennen. Aber sie sind notwendig, und wenn sie nicht gerade epidemisch auftreten, sogar heilsam, lebendige Zeugen der Pietät für das Schöne von Einst. Übrigens sind Warteneggs beste Werke nicht bloß Schöpfungen eines in poetischen Stimmungen unsicher schwimmenden Geistes; sie zeugen von Einsicht und haben natürlichen Reiz, und das verleiht seiner an sich bescheidenen Begabung Wert.

* * *

Als ein starkes, beachtenswertes Talent begann Franz Keim seine dichterische Laufbahn. Sein Erstlingswerk, die Tragödie „Sulamith" wurde von Laube sehr schmeichelhaft einbegleitet. Der erfahrene Dramaturg fand, der junge Dichter habe darin Zeugnis von seiner Fähigkeit zu dramatischer Komposition abgelegt. Auf Wunsch Laubes mußte der Autor zu manchen Änderungen sich entschließen. Trotzdem gesteht jener: „Ich konnte mir zwar nicht ableugnen, daß der Gang der Handlung in den späteren Akten manches vermissen läßt an

Digitized by Google

ebenem Wege und gesammelter Kraft", aber er plante doch eine Aufführung. Äußerer Umstände halber mußte sie zunächst unterbleiben, erst weit später wurde das Stück im Stadttheater gegeben. Es fand ungeteilten Beifall.

Nicht ohne Grund. Das Urteil Laubes war im großen und ganzen richtig. Es steckt wirklich dichterische Kraft in dem Stücke. Daß die Szenenführung etwas lose ist und die Intrigue gar zu plump angelegt, durfte man bei einem Erstlingswerke wohl übersehen. So erfährt man von dem eigentlichen Liebesverhältnisse so gut wie gar nichts. Salomo schwört im zweiten Akte der reizenden Sulamith ewige Liebe; aber wenn wir ihn im dritten Akte wiederfinden, hat er ihrer bereits gänzlich vergessen und läßt sich gleich von der schönen Königin von Saba bethören. Daß dazwischen eine Zeit beglückter Liebe für Sulamith verfloß, verschweigt uns der Dichter zunächst vollständig. Erst weit später finden sich etliche kümmerliche Andeutungen. „Sonst fühlt' ich mich so leicht in seiner Nähe", sagt Sulimath (IV. 8), und an einer anderen Stelle (V. 1) ruft sie schmerzlich aus: „Ihm war ich nur ein Weib und sonst nichts mehr."

Auch manche andere Ungeschicklichkeit läuft mit unter. Die verstoßene Sulamith nimmt ihren Weg zu der Hütte, in der ihre Schwester Miriam und deren Gatte Simon wohnen. Sie sagt sich aber doch:

> Zu deiner Schwester kannst du nie zurück,
> Zu Simon auch nicht.

Wenn sie nun die Verachtung dieser beiden wirklich so sehr fürchtet, muß man doch fragen, warum sie ihnen dann geradewegs in die Arme läuft?

Bedenklicher als diese bei einem unerfahrenen Autor natürlichen Mängel ist ein anderer Übelstand: das unsichere Schwanken zwischen einander entgegengesetzten Stilgattungen. Realistisch einsetzend mit einer, ich möchte sagen, robusten

Digitized by Google

Charakterisierung der Personen, verliert sich das Stück gegen das Ende immer mehr in schön klingende Gefühls- und Situationsbeschreibung. Da ergibt sich dann manchmal ein wunderliches Kauderwelsch, und mitten in den dröhnenden Bombast hochtrabender Tiraden mischt sich da und dort eine Wendung von ausgesuchter Trivialität. Zum Beispiel:

Der Arzt Memnon warnt (IV. 2) den König Salomon vor dem drohenden Aufruhr und beschwört ihn, das Fest, das er der Königin von Saba gibt, sofort abzubrechen.

Salomon: Nein, laß uns in die Lorbeerbüsche tauchen!
Ich finde meine Königin nicht mehr.

Memnon: Ich aber will zurück zu meinen Wachen.
Herr, morgen sprichst Du: „Memnon, Du warst klug."

Salomon (ihm nachblickend):
Kann sein. — Und kann auch nicht sein.

Dieses Wort, aus der Sprache des begriffsstützigen Bauernvolkes hervorgeholt, klingt wenig königlich und nimmt sich etwas befremdlich aus in seiner stolzen Umgebung.

Sulamith sagt in ihrem großen Monologe (IV. 8), der mit dem ganzen Aufgebote an Tropen und Figuren arbeitet, wie ihn das Schillerdrama kennt:

Hier ist mir ganz, als könntest Du Dein Herz
Von Sulamith zu andern Dingen wenden.
O, es ist schrecklich, aber es ist wahr!
Du bist nicht so. ꝛc. ꝛc.

Noch manche Beispiele ließen sich anführen. Aber Laube war in solchen Dingen nicht übertrieben heikel. Ihn genügte straffes Herausarbeiten des dramatisch wirkungsvollen Vorganges; die Mittel waren ihm ziemlich gleichgültig. Auch darf man derartige Entgleisungen, wie störend sie dem aufmerksamer Hinhorchenden sein mögen, einem jungen Dichter nicht allzu hoch anrechnen.

Digitized by Google

Was mir das beste an dem Stücke scheint, ist der lyrische Gehalt. Keim hat das Hohe Lied nicht dramatisiert, er hat nur manche Motive daraus verwendet. Aber mit großem Glücke hat er Eines verstanden: durch das ganze Stück die schwüle Stimmung des althebräischen Liebesgesanges festzuhalten, und es scheint mir bezeichnend, daß jene Szene, in der Sulamith sich am vollsten gibt, rein lyrisch ist, auch ihrer Form nach. (III. 10.) —

Die Kritik ließ es nicht an Lobpreisungen fehlen. Mochte auch manches allzu überschwängliche Lob auf Rechnung des Lokalpatriotismus zu setzen sein, völlig ungerechtfertigt war es gewiß nicht. Man durfte in der That glauben, daß in Keim ein Dichter von nicht geringer Begabung erstanden sei, und von seinem weiteren Wirken viel Schönes, vielleicht sogar Bedeutendes erwarten.

Wie schmählich jedoch war die Enttäuschung! Alles, was Keim nach seiner „Sulamith" schrieb, erhob sich auch nicht annähernd mehr zu ihrer Höhe. Er verlegte sich ausschließlich auf die sogenannte nationale Dichtung; aber selten dürften deren Aufgaben thörichter verkannt worden sein als von ihm. Echtes Nationalgefühl ist eine schöne Sache, und zu preisen ist der Dichter, der es lebendig in sich trägt. Aber nichts Widerlicheres gibt es auch, als eitles und beschränktes Prahlen mit nationaler Größe. In Keims Dramen weht der unangenehme Bierdunst deutscher Wirtsstuben, und seine Poesie bedient sich leider fast ausschließlich der kahlen Mittel eines heiseren Wahlagitators.

Aus dem Wust, den Keim im Laufe der Jahre zu Tage gefördert, ragt einzig noch die Tragödie „Mephistopheles in Rom" hervor. Man kann in ihr wenigstens Spuren einer ursprünglichen Begabung entdecken. Der Verfasser vermißt sich, an die Stelle des zweiten Teiles der Goethe'schen Tragödie seine eigene Arbeit zu setzen. „Unsere Zeit," meint er,

Digitized by Google

„die Zeit der Humanität, der Geistesbefreiung, fordert einen anderen Abschluß des Faust. Das 18. Jahrhundert erblickte im Gretchenmotiv, im Glücke des ‚Ich' den Himmel. Wir Kinder des 19. Jahrhunderts sehen das körperliche und geistige Elend unserer Brüder und unser Ideal ist Selbstaufopferung für die Menschheit, nicht Genuß und Betrachtung." Kindischer hat wohl niemand den Goethe'schen Faust mißverstanden. Ja, man möchte glauben, der Herr Professor habe der Tragödie zweiten Teil überhaupt nicht gelesen. Er wäre sonst nicht im stande, ein so ungeheuerliches Urteil über Faust zu fällen, der doch eben in positiver Bethätigung zum Wohle der Menschheit seine Erlösung findet. Dieses Ideal werkthätigen Schaffens hat Goethe bekanntlich zu öfteren Malen verkündet, so beispielsweise in seinem „Wilhelm Meister".

Keim machte sich also ganz unnötige Mühe. Was er mit seinem „Mephistopheles in Rom" wollte, das hat Goethe schon durchgeführt. Immerhin ist sein Werk nicht ganz ohne Interesse; es ist nicht so schlecht, daß es die von schauderhafter Unwissenheit strotzenden Lobeshymen der deutschvolklichen Fabelhänse verdiente. Freilich, der geistige Horizont Keims ist ein unheimlich enger. Die Auffassung moralischer und politischer Verhältnisse zeugt von einer kläglichen Beschränktheit. Das rein Menschliche, das bei Goethe bis in den Himmel langt, geht bei Keim in einer Zwangsjacke einher. Fausts Liebe zu Helena von Urbino ist ihm Sünde, schwarze Sünde. Ja, Faust verflucht das Weib, das ihn, den Verstoßenen, mit leidenschaftlicher Glut gesucht und beglückt hat. Natürlich, die „deutsche" Liebe zu dem hingemordeten Gretchen ist in ihm wieder erwacht, und Helena ist eine Römerin. Nicht deutsch, das ist ja nach der Ansicht Keims schon gleichbedeutend mit sündig. Klaffende Lücken finden sich in seinem Drama wie im echten Faust, aber bei so eng gezogenem Plane sind sie nicht zu entschuldigen. Was hat Keim aus dem Mephistopheles

Digitized by Google

gemacht! Er wandelt sich, wie bei Goethe, in verschiedene Gestalten, aber er bleibt der dumme Teufel, der er von Anfang ist. Er besitzt keine Spur von dem frechen Humor, von der diabolischen Genialität, die ihm Goethe verleiht, er ist nichts weiter als ein lederner, geist- und witzloser Theaterintrigant. Dagegen entwickelt Keim in den zahlreichen Genreszenen einen derben Witz, der durch seine volksthümliche Keckheit besticht, und zeigt eine beachtenswerte Kraft in der Zeichnung von Chargen. Auch Faust ist stellenweise nicht übel geraten; hie und da gelingt es dem Verfasser, den Klang Goethe'scher Verse nachzuahmen, und da kommt denn gelegentlich etwas mit herüber, das sich von ferne so ansieht, als wär's ein Stück von Goethe'schem Geiste. Das beste an dem Stücke ist aber die Geschicklichkeit, Szenen wirkungsvoll zu führen und zu gipfeln; am allerbesten ist in dieser Hinsicht der erste Akt gelungen, der mit einem Landsknechtsliede sehr stimmungsvoll schließt.

In etwas weiteren Kreisen dürfte das Volksschauspiel „Die Spinnerin am Kreuz" bekannt sein, das zur Zeit des dreißigjährigen Krieges spielt. Zwei Wiener Bühnen machten den Versuch, es aufzuführen, doch verhielt sich das Publikum ziemlich ablehnend. Dagegen scheint das Stück auf Provinzbühnen einigen Erfolg erzielt zu haben. Es ist mit Anlehnung an eine bekannte Sage unglaublich roh gearbeitet. Die brave Winzerstochter Agnes liebt den Valentin Heger. Er war Ziegelbrenner auf dem Wienerberg, mußte aber, da er verarmte, unter die Soldaten gehen. Endlich kehrt er zurück, aber böse Leute verleumden ihn bei Agnes. Diese glaubt dem boshaften Gerede mehr, als den Versicherungen seiner Unschuld und weist ihn verachtungsvoll von dannen. Hochhauser, der Wirt zur Spinnerin am Kreuz, der selbst ein Auge auf Agnes geworfen, beschuldigt seinen Nebenbuhler eines Raubmordes, der vor Jahren auf dem Wienerberge sich ereignet, und hetzt

Digitized by Google

die Freiknechte auf ihn. Valentin wird eingezogen und peinlich angeklagt. Mittlerweile entschließt sich Agnes auf vieles Zureden, den Kreuzwirt Hochhauser zu heiraten. An ihrem Hochzeitstage aber erfährt sie, wie sehr sie ihrem Valentin unrecht gethan. Er war ihr nie treulos gewesen, wie sie geglaubt hatte, und die Beschuldigung des Mordes hatte sich als gänzlich unbegründet erwiesen. Valentin kommt eben zur Hochzeit. Die unglückliche junge Frau beschwört ihn, ihr zu verzeihen, aber mit einem herben Schimpfwort wendet er sich von ihr. Er geht zu den Schweden, wie er erklärt. Nun thut Agnes ein Gelübde, daß sie jahraus jahrein für die armen Leute spinnen wolle, bis Valentin wiederkehre und ihr vergebe. Bei Hochhauser will sie bleiben, aber nur dem Namen nach als sein Weib. Das Kreuzwirtshaus gerät aber bald in argen Verfall. Agnes lebt ihrem Gelübde treu; der Kummer hat sie aber schwermütig gemacht, und die Leute sagen, es sei nicht ganz richtig mit ihrem Verstande. In einer Winternacht kommt ein alter Kaufmann, der eben erst ums Haar das Opfer eines Überfalles geworden wäre, und sucht Unterkunft. Er begibt sich aber erst in die Kammer zur Ruhe, nachdem ihm Agnes feierlich versprochen, Wache zu halten. „Die Frau hat ein ehrliches Gesicht," sagt er ein ums anderemal; allen anderen mißtraut er. Seine deutlich zur Schau getragene Angst läßt mit Sicherheit annehmen, daß er große Schätze mit sich führe; der ärgste Schwachkopf müßte das merken. Hochhauser faßt denn auch sofort den Plan, den Reisenden zu ermorden und zu berauben. Zuerst will er, um das ausführen zu können, seine Frau zu Bette schicken; da sie aber dessen sich weigert, weiht er sie in seine Absicht ein, und dabei stellt es sich auch heraus, daß er selbst es war, der jenen Mord begangen, dessen er Valentin beschuldigt hatte. Natürlich rettet die Frau den Reisenden. Von Hochhauser zieht sie aber nicht weg, die Aufregung jedoch stürzt sie in eine heftige Krankheit. Kaum davon

Digitized by Google

geneſen, hat ſie den Tod ihres Vaters zu beklagen. Eben als ſie von dem Begräbniſſe zurückkehrt, kommt Valentin. Ein Keſſelflicker hatte ihn mittlerweile von den Mißverſtändniſſen unterrichtet, die Agnes ſeinerzeit zur unſeligen Heirat gedrängt hatten. Nun bereut er und die Liebenden verſöhnen ſich. Zu dieſer Szene kommt jedoch Hochhauſer, er gerät in Wut, beſchimpft Valentin und nennt ihn einen Mordgeſellen. Nun platzt Agnes mit dem Geſtändniſſe heraus, das ſie bisher zurückgehalten, um ihren Mann nicht ans Verderben zu liefern. „Mordgeſelle?“ ruft ſie, ihrer ſelbſt nicht mehr mächtig. „Nein, Du biſt's, Hochhauſer!“ Und ſie erzählt die Geſchichte jener unheimlichen Nacht. Natürlich gibt es nun für den Kreuzwirt keine Rettung mehr. Um ſich wenigſtens zu rächen, ergreift er ein Meſſer und will ſich auf Agnes und Valentin ſtürzen. Dieſer aber ſtößt ihm abwehrend den Degen in die Bruſt. Hochhauſer verröchelt, und das Stück hat ein Ende.

Vorteilhaft fällt an dem Stücke die Rückſichtsloſigkeit auf, mit der alles unterdrückt iſt, was nicht unmittelbar zur Handlung gehört. Es ſieht ſich dies auf den erſten Blick wie dramatiſche Energie an und mag bei oberflächlicher Beurteilung für ein gewiſſes Talent ſprechen. In Wirklichkeit iſt es aber nur der Ausfluß eines unſäglich armen und dürren Geiſtes. Der Verfaſſer iſt eben ganz außer ſtande, über die bloße, nackte Fabel hinaus noch etwas anderes zu erſinnen. Er kommt alſo gar nicht in Verſuchung, andere Dinge hineinzuziehen. Ihm fällt es beiſpielsweiſe ſehr leicht, eine weitſchweifige, vom Strang der Handlung abirrende Charakteriſtik zu vermeiden, weil er überhaupt gar nichts charakteriſiert. Er macht ſich ſchlechterdings keine Gedanken über das Warum und Wieſo der Geſchehniſſe; wenn dieſe Geſchehniſſe nur an ſich kräftig genug ſind, iſt er vollkommen zufrieden. Nicht eine einzige Perſon in dem Stücke, die irgendwie pſychologiſch intereſſant wäre, und wenn man von den Nebenfiguren abſieht, nicht

Digitized by Google

einmal eine Gestalt, die auch nur zur Not glaublich wäre. Geradezu ungeheuerlich ist der dritte Akt. Wir sollen Hochhauser für verschlagen, ja sogar für „dämonisch" halten. Und der Mensch bildet sich ein, er könne Agnes, die in Wirklichkeit gar nie seine Frau geworden ist, die ihn innerlich haßt, verabscheut und nichts sehnlicher wünschen muß, als der quälenden Fessel ledig zu werden, er könne diese Frau im Handumdrehen zur Mitschuldigen eines Mordes machen. Und was hält er ihr als Köder vor? Die Aussicht auf goldenes Geschmeide! Das soll die brave, rechtschaffene Frau, die Büßerin, die Schwermütige augenblicklich verlocken! Und ihr gegenüber plappert er mir nichts dir nichts sein schreckliches Geheimnis aus. Es gibt auf der ganzen Welt keinen Menschen, vor dem er sich mehr hüten müßte, als vor seiner Frau. Dieses Geständnis müßte ihr doch willkommen sein, weil es sie von ihm befreit. Er muß somit fürchten, daß sie ihn sofort verraten werde. Bei allem, was er ihr zugefügt, wäre das nur natürlich. Möglich ist's ja vielleicht, daß ein Mensch so handelt, wie der Kreuzwirt, möglich immerhin. Aber dann ist dieser Hochhauser nicht der durchtriebene Schurke, für den wir ihn nehmen sollen, nicht verschlagen und dämonisch, sondern nichts weiter als ein ungeheurer Einfaltspinsel.

Und wie kindisch ungeschickt ist sonst alles gemacht! Die Personen müssen es offenbar durch einen besonderen Instinkt herauswittern, wann sie der Dichter gerade braucht. Sie kommen unfehlbar zur richtigen Szene, nicht etwa aus dem nächsten Zimmer oder dem Nachbarhaus, sondern über Berg und Thal, aus Böhmen, Mähren, oder noch weiter her, nach monate-, ja nach jahrelanger Abwesenheit. Die wichtigsten Verwickelungen werden durch Belauschung von Selbstgesprächen angebahnt, nichts von allem, was geschieht, hat Hand und Fuß.

So sieht dieses Stück aus. Interessant ist daran schlechterdings nichts, kein Charakter, nicht einmal die trockene Hand-

Digitized by Google

lung; sie hängt vollständig in der Luft, fast jede einzelne Szene ist eine Beleidigung der gesunden Vernunft. Aber stark aufgetragen ist sie, das muß man sagen; an Verleumdung, Meineid, Hinterlist, Mord, gebrochenen Herzen, Schande und derlei Dingen ist selten ein Stück so reich wie dieses. Es ist ein gewöhnlicher, schlecht dramatisierter Kolportageroman, blutrünstig bis zum Überdruß und plump, wie mit dem Besenstiele geschrieben.

Man sollte kaum glauben, daß eine derartige „Dichtung" Lobredner gefunden hat. Und doch ist es geschehen. Unter anderen fühlte sich P. K. Rosegger veranlaßt, dafür einzutreten. Er richtete an den Verfasser einen offenen Brief, der an Überschwänglichkeit des Lobes schwerlich seinesgleichen haben dürfte. „Ich sage Dir, Freund," schreibt Rosegger, „das ist ein Drama! Aus der älteren Schule ein Meisterwerk, mit dem Du heute einzig dastehst. Wie hoch steht dieses Stück über all den Ibsens und Sudermanns und wie sie heißen mögen; wie klar und scharf ist das Bild, gleich einem alten Meister-Kupferstich; wie erschütternd und reinigend wirkt es! Und dieser dritte Akt! Die deutsche Bühne wird wenige Szenen haben, die mit diesem hochdramatischen, grausig-dämonischen dritten Akte vergleichbar sind!" Dann hält Rosegger das Stück noch an Shakespeare und schließt: „Wenn das nicht auf die Bühne gehört, und wenn das nicht dramatisch ist, dann weiß ich nicht, was man unter dramatisch versteht."

Es ist sehr möglich, daß Rosegger mit diesem Geständnisse das Richtige getroffen hat. Wenn ich nicht irre, soll es ja auch noch andere Dinge zwischen Himmel und Erde geben, von denen sich die Schulweisheit Roseggers nichts Genaues träumen läßt, über die er aber gleichwohl mitzureden sich berufen fühlt. Jede litterarische Meinung in Ehren! Man mag über Ibsen, Sudermann 2c. denken, wie man will, obwohl es — nebenbei gesagt — von wenig Einsicht und Urteil

Digitized by Google

zeugt, diese beiden in einem Namen zu nennen. Man mag ihre Werke verurteilen, aber Keim über sie oder gar in die Nähe Shakespeares zu stellen, das ist denn doch ein wenig gar zu geschmacklos. Gewiß gibt es in der Kunst keine Polizeivorschriften, und jeder darf für schön und gut halten, was ihm behagt. Allein wenn jemand in einem Trafiktürken den Triumph der Malerei erblickt, wird er nicht eben in den Geruch kommen, besonders kunstverständig zu sein. Die Autorität Roseggers ist nicht groß und stark genug, um dem Publikum ein günstigeres Urteil von Keims dichterischen Fähigkeiten beizubringen. Mit seinem offenen Briefe hat Rosegger dem Freunde keinen Dienst erwiesen, wohl aber seiner eigenen Einsicht in Fragen der Kunst ein übles Zeugnis ausgestellt.

Neben der „Spinnerin am Kreuz" gewinnt selbst ein Stück wie das dreiaktige Volksschauspiel „Der Schmied von Rolandseck". Das Motiv der „Räuber" ist da in die Zeit der Befreiungskriege übertragen. Nur ist Lorenz Himmelbrand, der Schmied von Rolandseck, kein alter Moor. Es hat ihn zwar, bevor der Vorhang aufgeht, schon der Schlag getroffen, er behält aber noch so viel Kraft, um am Schluß im gegebenen Augenblicke seinen ungeratenen Sohn zu erschlagen. Man begreift nur nicht, warum er diesen Nichtsnutz nicht schon längst aus dem Hause gejagt hat. Das wäre viel einfacher gewesen, aber freilich hätte dann Keim kein Volksschauspiel schreiben können. Es sind fast durchwegs Unwahrscheinlichkeiten, von denen die Handlung die nötigen Impulse bekommt, doch eine — allerdings recht äußerlich bewirkte — Spannung hilft darüber zur Not hinweg, und sehr bescheidene Leute, die sich gerne rühren und aufregen lassen, werden sich an dem „Schmied von Rolandseck" wohl gar erbauen können.

Weit schlechter ist das fünfaktige Trauerspiel „Der Königsrichter", das mit der Nissel'schen Tragödie gleichen Namens den Stoff gemein hat. Natürlich ist bei Keim das

Digitized by Google

„Deutsche“ viel mehr herausgekehrt; es gibt da ein fortwährendes Schlagen und Schlachten, es wird unaufhörlich geschworen, geflucht und „hoch“ gerufen, so daß einem zuletzt die Ohren gellen. Das ist eigentlich der einzige Eindruck, den das Drama macht. Dieselbe Rolle, die bei Nissel die Tochter des Königsrichters spielt, ist bei Keim seinem Sohne zugedacht; der eine Umstand aber bedeutet einen Vorzug, daß hier die Liebesgeschichte organisch an das Ganze gegliedert ist, was man in Nissels Trauerspiel vermißt. Im übrigen ist das Stück unsäglich dürftig an Geist.

In der dreiaktigen Komödie „Der Schelm vom Kahlenberg“ trägt Keim eine reizlose Fabel mit den herkömmlichen, wenig erfreulichen Mitteln vor. Nur hie und da schlägt etwas wie gesunder Humor durch und manchmal blitzt ein Wort von volkstümlich bildlicher Kraft auf, aber das ist ein magerer Trost dafür, daß man sich eine ganz saftlose Anekdote mußte erzählen lassen.

Die reichsten Lorbeeren hat Keim als deutschvolklicher Festspieldichter gepflückt. So wurde sein Schauspiel „Der Schenk von Dürnstein“ zum erstenmal „als Festspiel des Ostmark-Turngaues zu Krems a. d. Donau am 27. Brachmonat 1891“ gegeben. Es behandelt die Gefangennahme Richard Löwenherz' in völlig unzulänglicher Weise. Die Auffassung geschichtlicher Verhältnisse scheint Keim unmittelbar aus den Volksschulelesebüchern bezogen zu haben. Der Bau des Stückes ist unglaublich schlotterig. Die vier Akte des Schauspiels stehen untereinander kaum in einem notdürftigen äußeren Zusammenhange, von einer innerlichen Entwickelung ist auch nicht die Spur vorhanden. Richard Löwenherz, der vor Accon das österreichische Banner beschimpft, neigt sich auf Dürnstein ehrfürchtig davor. Woher diese Sinnesänderung kommt, ist nicht einmal angedeutet; aus Zwang vielleicht, vielleicht aus

Digitized by Google

Überzeugung — man weiß es nicht; für das erstere ist wenig, für das letztere gar kein Grund vorhanden.

Noch deutlicher trägt das Schauspiel „Steinfeldmärchen" den Festspielcharakter an sich. Es wurde zur Feier des siebenhundertjährigen Bestandes von Wiener Neustadt gedichtet. In den fünf Akten des Schauspiels wird uns die Mahnung, daß Zwietracht zerstört, Eintracht fördert, mit großem Nachdruck in recht ungereimten Jamben eingeschärft. Die Handlung ist plump erfunden. Der junge Berthold von Emmerberg setzt sich dem Verdacht aus, als ob er Heidrun, die Tochter des Richters von St. Ulrich, verführen wolle, obwohl er von Anfang an die ehrlichsten Absichten hat. Er wartet jedoch mit seiner Werbung dem Dichter zuliebe, bis Wiener Neustadt gegründet ist. So bringt es Keim zu fünf Akten, und Bertholds Hochzeit fällt mit der Gründungsfeier zusammen.

Gegen derartige Stücke wäre eigentlich nichts zu sagen. Sie erfüllen ihren Zweck, wenn sie, getragen von der Feststimmung, den von vorneherein begeisterten Zuschauern gefallen. Man hat kein Recht, den Autor für die Geschmacklosigkeit seines Publikums zu verurteilen; ja, man darf es aufrichtig beklagen, wenn eine ursprüngliche Dichterkraft wie hier in derartige Trivialitäten verfällt. Aber böse wird die Sache, wenn eine unberufene, von politischen Schlagworten befangene Kritik sich dieser Werke großsprecherisch annimmt. Das war hier — und leider nicht nur hier — der Fall; bei dem großen Einflusse aber, den die Tagespresse auf das Publikum ausübt, bedeutet ein so unverständiges Lob eine nicht zu unterschätzende Gefahr. Es ist darnach angethan, das Gefühl für echte Kunst in weiten Kreisen zu ersticken, und das ist um so bedauernswerter, als dieses günstige Urteil auf einer Fälschung des Nationalgefühles beruht.

Man muß vom deutschen Volke eine geringe Meinung haben, wenn man ihm Keim'sche Festdramen als großartige

Digitized by Google

Dichtungen aufschwätzen will. Einer dieser nur-deutschen Kritiker fühlte sich bei diesen Stücken an Shakespeare erinnert, ein anderer „möchte das Wiener Deutsche Volkstheater eindringlich auf dieses Festspiel (Der Schenk von Dürnstein) verwiesen haben — hier könnte es Lorbeeren, wohlverdiente Lorbeeren ernten." Nun ist es ja im Interesse der Öffentlichkeit sehr erfreulich, wenn sich die Herren mit derartigen Bemerkungen selbst ein Armutszeugnis von seltener Beweiskraft ausstellen. Daß sie aber in der That vermeinen, das deutsche Volk in Österreich werde sich durch Dummheit erlösen lassen, ist eine Beleidigung, auf die man wenigstens einmal aufmerksam machen muß.

Auch das Lustspiel „Der Meisterschüler" war ursprünglich ein Festspiel. Es war von der Czernowitzer Burschenschaft „Arminia" zum hundertsten Todestage Lessings bestellt und am 16. Februar 1881 in Czernowitz aufgeführt worden. Aber „der Wille, kein Gelegenheitsstück, sondern eine selbständige, bühnengerechte Komödie zu erschaffen," wuchs dem Dichter unter der Arbeit. Und er that sich den Willen. Die Komödie, deren Hauptinhalt die Entstehung und Aufführung des „Jungen Gelehrten" bildet, ward dadurch nicht besser. Sie ist liederlich entworfen, ganz zerfahren und ohne Spur von irgendwelcher Bedeutung. Drei Akte gefälschte Lessing-Biographie, das ist alles. Keim ist übrigens mit seiner Arbeit zufrieden; mit aller Bescheidenheit deutet er in der Vorrede an, man habe nun nicht mehr nötig, über den Mangel eines modernnationalen Lustspieles in edlerem Sinne zu klagen. Wer hat den Mut, ihm zu widersprechen?

Keim ist eine spezifisch österreichische Erscheinung: er ist Parteidichter. Die leichten Erfolge, die ihm innerhalb des Kreises seiner Gesinnungsgenossen zu teil wurden, haben ihn verblendet, ihn immer weiter auf den Weg der Geschmacklosigkeit und Nichtigkeit gedrängt und zuletzt den Dichter in ihm

Digitized by Google

ganz und gar ertötet. So verfiel er, der als ein unzweifelhaftes, wenn auch wenig gereiftes Talent begonnen, allmählich in das unbeholfene und thörichte Lallen des schlimmsten Dilettantismus. Als dichterische Persönlichkeit völlig uninteressant, ist er doch als Erscheinung ungemein bezeichnend.

* * *

Unter den österreichischen Autoren, die sich mit der Bühne beschäftigten, muß auch eine Frau genannt werden: Maria Baronin Ebner-Eschenbach. Ihre dramatischen Versuche reichen in die erste Zeit ihrer schriftstellerischen Thätigkeit zurück. Eine reichbegabte Natur, nimmt sie unter den deutschen Erzählerinnen der Gegenwart unbestritten einen der vordersten Plätze ein, ihre Dramen aber bedeuten wohl kaum eine nennenswerte Bereicherung des deutschen Theaters. Das hat die Dichterin offenbar selbst erkannt, sie hat sich wenig um den Ruhm der Bühne bemüht.

Von ihren dramatischen Arbeiten ist die beste das Schauspiel „Maria Stuart in Schottland". Es ist reicher im Plan und bedeutender im Wollen, wenn auch vielleicht ungeschickter in der Ausführung, als Warteneggs gleichnamiges Stück. Dieses behandelt vorwiegend das Verhältnis zwischen Maria und Rizzio. In dem Schauspiel der Ebner-Eschenbach tritt Rizzio gar nicht auf. Seine Ermordung geht dem Stücke voraus. Maria ist gefangen. Ihr Gemahl Darnley will alle Macht an sich reißen und geht, gedrängt von den Baronen, so weit, ihr selbst das Söhnlein zu rauben. Bothwell ist der einzige von allen, der sich Marien treu bewährt. Ein Urbild der Männlichkeit, tritt er für sie ein, und sie liebt ihn. Aber auch ihn erfaßt Herrschbegier. Um seine Pläne verwirklichen zu können, läßt er Darnley beseitigen. Allenthalben erheben sich Beschuldigungen gegen ihn, aber Maria glaubt an ihn, sie wird trotz der Drohungen und des offenkundigen Wider-

Digitized by Google

standes der Großen sein Weib. Damit ist ihr Verderben besiegelt.

Eine Frau, die um ihre Liebe kämpft, das ist also der Vorwurf des Dramas. Den ganzen, leidenschaftlichen, abschreckenden und doch rührenden Egoismus der weiblichen Liebe, wer könnte ihn besser begreifen und schildern, als eben eine Frau? Und doch waltet in dem Drama stellenweise eine Kraft, die fast männlich scheint. In der Zeichnung der Charaktere, die manchen gelungenen Zug aufweist, verrät die Verfasserin eine feste Hand. Der brutale und dabei feige Darnley vor allem ist sehr gut geschildert. Auch Bothwell wäre nicht übel geraten; aber durch sein Wesen geht ein Bruch. Man muß in der ersten Hälfte des Stückes glauben, daß es Sinn für Recht und die Liebe zur schönen Königin ist, die sein Handeln bestimmt; ganz plötzlich aber enthüllt er sich als selbstsüchtigen Cyniker: er scheut vor keiner Gewaltthat zurück, und die Liebe Mariens ist ihm nur ein Mittel, die Herrschaft an sich zu reißen. Ein Übergang wäre da wohl möglich und könnte sehr gut auch glaublich gemacht werden, allein die Verfasserin hat dies völlig verabsäumt.

Bei aller Energie, welche sie in Entwurf und Durchführung bekundet, kommt doch auch das Weib in ihr zur Geltung. Wann hätte beispielsweise ein Mann eine Szene geschrieben, wie jene, wo der Vater Darnleys, Earl of Lennox, den Grafen Bothwell als den Mörder seines Sohnes verklagt? Der würdige Greis hat nichts anderes als Beweis anzuführen, gar nichts anderes als — seine innere Überzeugung! Und diese siegt!! Nur der angeborene Subjektivismus der Frauennatur vermag sich damit zu bescheiden. Man möchte über diese Szene lächeln, so kindisch scheint sie auf den ersten Blick, aber dieses ungeheure Vertrauen auf die Macht des innersten Gefühles ist doch auch rührend, es hat fast etwas Heiliges an sich.

Digitized by Google

Das einaktige dramatische Gedicht „Doktor Ritter", das als Festgedicht zur Enthüllung der Schillerstatue in Wien gedacht war, führt uns nach Bauerbach, wo Schiller ein Asyl gefunden. Wie er seiner Liebe zu Charlotte von Wolzogen entsagt und wie sich in ihm der Plan zu „Kabale und Liebe" bildet, das macht den Inhalt des Dramolets aus. Als Bühnenwerk ist es recht schwach geraten. Auch steckt viel unreife Sentimentalität darin. Aber in Henriette von Wolzogen besticht uns die weltkluge Beschränkung einer edlen und gefestigten Natur, und trotz alles Schwunges und überschäumender Begeisterung predigt das Stück die Achtung vor der Sitte und verständiges Maßhalten. Wenn Henriette von Wolzogen spricht, glaubt man den feinen Höfling Antonio zu hören, nur daß es herzlicher klingt: es sind fast dieselben Ansichten, aber ein Frauenmund trägt sie vor. — Das einaktige Lustspiel „Die Veilchen" ist eine anmutige Satire gegen die Höflichkeitslügen. Auf Bedeutung kann die Kleinigkeit wohl kaum Anspruch machen; der Gedanke ist dazu nicht originell genug, auch verrät die Ausführung keine besondere Eigenart. Aber der Dialog ist fein und gewandt, ohne je mit unangenehmer Absichtlichkeit geistreich zu werden; er ist einfach liebenswürdig.

* * *

Von den älteren österreichischen Dichtern, die gegenwärtig noch leben, hat sich auch der Lyriker Friedrich Marx im Drama versucht, so viel ich weiß, ohne besonderen Erfolg, wenn man etwa von der sehr platonischen Anerkennung von seiten der Kritik absieht. Sein geschichtliches Trauerspiel „Olympias" schrotet in fünf unendlich langen Akten die Kämpfe aus, welche Olympias, die Mutter Alexanders des Großen, führt, um ihrem Enkel die Krone zu erhalten. Es ist eine herzlich ungeschickte Nachahmung Schillers und erspart uns obendrein nichts von allem, was der Verfasser über den Stoff im

Digitized by Google

Schweiße seines Angesichtes zusammengetragen hat. So liest sich das Stück wie eine überaus geschwätzige, ohne Verständnis zusammengestellte Chronik. Als Dichtung kann es wohl kaum gelten, und auffallend ist darin nichts als das schlechte Deutsch, mit dem der Dichter seine Jamben füllt.

II. 2 sagt Olympias:

der dies greise Haupt
Nicht minder wie dein jugendlich beschützt.

IV. 6 sagt sie:

Als einst mein Sohn am Leichenbette lag.

Besser in Ton und Zeichnung ist das Schauspiel „Jakobäa von Bayern". Manchmal läßt sogar da und dort ein lebendiges Wort aufhorchen, aber freilich wird es alsbald von dem gähnenden Rachen einer Jambenphrase verschlungen. Auch in diesem Stücke wird ungeheuer viel Geschichte getrieben, besonders niederländische Geschichte, und doch ist es gar nicht geschichtlich. Es könnte ebensogut in China spielen als in den Niederlanden. Jakobäas Irrtum und die Ursache ihrer zum Teil recht betrübenden Schicksale soll darin bestehen, daß „der staatsrechtliche und soziale Boden, auf welchem ihre Ideale beharrten, brüchig geworden war." So belehrt uns das Motto, das der Verfasser seinem Werke mitgegeben. Seiner Ansicht nach muß Jakobäa als Vertreterin der mittelalterlichen Lebensauffassung dem Andringen der neuen Zeit weichen. Davon ist aber in dem ganzen Stücke nichts zu merken, es müßte denn für spezifisch mittelalterlich gelten, daß ein verliebtes Frauenzimmer mit drei Männern nicht genug hat; übrigens bekommt ja Jakobäa am Schlusse des Stückes glücklich den vierten. Ob dieser ein mittelalterliches oder ein neuzeitliches Ideal ist, das ist mir nicht ganz klar.

Einen dankbaren Stoff wählte Marco Graf Bombelles in seiner Tragödie „Der Graf von Cilli". Aber anstatt

Digitized by Google

sich an die Thatsachen zu halten und die Charaktere scharf zu umreißen, glaubte der Dichter, den Stoff in eine höhere, poetische Sphäre hinaufzurücken, wenn er allerhand Zauberspuk einwob und den Ausdruck unnatürlich emporschraubte. Das Stück wurde, nachdem es durch Jahre verschollen war, im Raimundtheater aufgeführt, vermochte aber nur wenig Beifall zu gewinnen.

Auch der Grazer Universitätsprofessor Fritz Pichler hat sich wiederholt als Dramatiker bethätigt. Die altrömische Komödie „Der Müller am Anio" machte sogar ziemlich viel von sich reden. Das Stück ist in der That nicht ohne Reiz, und besonders das Lokal- und Zeitkolorit ist glücklich getroffen. Aber der Durchschnittstheaterbesucher müßte einen dickleibigen Kommentar mitnehmen, um es zu verstehen. Auch ist die Handlung etwas gar zu sehr verworren, und alles Thatsächliche so flüchtig behandelt, daß man sich nur schwer zurecht findet. Die Handlung ist dürftig, und die Komödie gewinnt damit eine gewisse Ähnlichkeit mit einem antiken Dialog. Die Komik ist oft geschraubt, im großen und ganzen matt. Wenn man loben will, nennt man das „vornehm". — Einigermaßen bekannt dürfte auch das Schauspiel „Brockmann" sein. Es ist ganz im Stile der Birch-Pfeiffer geschrieben; sie hätte das ein Charaktergemälde oder so ähnlich genannt. In die rührende Handlung tropft die Gelahrtheit des Verfassers ziemlich schwerflüssig ein. Sogenannte Charakterszenen mit humoristischem Beigeschmacke gelingen ihm oft überraschend gut; wo aber das Pathos zur Geltung kommen soll und die Äußerungen einer bedeutenden Natur nach Darstellung verlangen, bleibt er meist an schwulstigen Phrasen haften. — Recht schwach ist das letzte Werk des Verfassers „Der Attentäter", ein Proverb von geradezu unheimlicher Länge. Der Grundgedanke ist dürftiger als die magerste Engländerin, die handelnden Personen sind die herkömmlichen Lustspielfiguren, nur schlechter gesehen als

Digitized by Google

gewöhnlich. Dazu ein fürchterlich weitschweifiger Dialog, in dessen nutzlosen Wendungen und Abwendungen man verzweifelnd irre geht, und ein schrecklich gequälter Witz — im ganzen ein recht böses Proverb!

Karl Domanig hat sich die große Aufgabe gestellt, in einer Tetralogie den „Tiroler Freiheitskampf" zu behandeln. Leider ist der Dichter weit hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben. Er glaubte, der großen Zeit durch große Worte gerecht werden zu müssen und schraubte die Helden des Tiroler Freiheitskampfes weit über ihre natürlichen Verhältnisse empor. Er nahm ihnen — nicht zu ihrem Besten — die köstliche bäuerliche Einfalt, in der ihre wahre Größe wurzelte. Es war kein glücklicher Gedanke, die Tiroler von 1809 in Jamben reden zu lassen. Im Anfange schlägt gleichwohl hie und da ein halb gelungener Versuch durch, nach dem Munde der Leute zu reden; aber mit dem Fortschreiten der Dichtung spricht sich der Autor immer mehr in ein falsches Pathos hinein, und im dritten Teile, der Straubs heldenmütiges Selbstopfer behandelt, herrscht die Phrase beinahe unumschränkt. Man könnte dies verzeihen, wenn in dem unnatürlichen Gewande ein hoher, bedeutender Geist sich verbärge, aber das ist nicht der Fall; es drängt vielmehr ein Gemeinplatz den anderen.

Auch mit der dramatischen Spannung ist es übel bestellt. Die Teile der Tetralogie haben nicht, was man Handlung nennt; sie bestehen nur aus einzelnen Episoden, die äußerlich zusammenhängen. Die Verbindung geschieht also im Grunde nur durch den gemeinsamen Stoffkreis. Das Schauspiel riecht sehr stark nach Pulver. Das ist wohl natürlich, aber wenn der Zuschauer sich langweilt, wird er durch Flintenschüsse und Kanonendonner leicht kopfscheu gemacht. Mit Massenentwickelung von Pulverdampf macht man auf einer gewöhnlichen Bühne keinen Eindruck; da gehört die natürliche Szenerie dazu, gewaltig reizend, wie bei den Meraner Volksspielen.

Digitized by Google

Ein modernes Schauspiel desselben Verfassers „Der Gutsverkauf“ zeugt von einer gewissen Begabung, besonders nach der humoristischen Seite hin. Aber es ist unbeholfen und kindisch in Anlage und Ausführung. Manchmal wird der einfache Ton glücklich getroffen, um aber gleich wieder dem thörichtesten Schwulst Platz zu machen. Das Thema ist nicht uneben. Die Bauern eines tirolischen Dorfes wehren sich dagegen, daß ein Fremder durch Ankauf eines Gutes ortsansässig werde. Ihr Kampf richtet sich nicht bloß gegen den Gauner, der dieser Fremde zufällig ist, sondern er ist der Kampf des bodensässigen Ackerwirtes gegen die freizügige Industrie und den Handel. Manchem wird das arg wider den Strich gehen, und geringschätzig wird er sich von diesen dummen Bauernschädeln abwenden. Gewiß, es sind beschränkte Leute, welche die Industrie heute noch von ihrem Grund und Boden fern halten wollen, aber in dieser Beschränktheit liegt eine nicht zu verkennende Tragik, die Ehrfurcht gebietet. Die Ackerwirtschaft ist die Urform menschlicher Bethätigung, dieses Zusammenwachsen des Menschen mit der Natur hat etwas Heiliges. Und darum kämpfen die Bauern jenes tirolischen Gebirgsdorfes. Daß der Kampf aussichtslos ist, macht ihn tragisch. Davon aber scheint der Dichter selbst nichts zu ahnen. Die Abwehr der alten Zeit gegen die neue bildet bei ihm nur den flüchtig behandelten Hintergrund für eine ziemlich einfältige Liebesgeschichte, und wie wenig er seinen Stoff verstanden hat, zeigt er dadurch, daß er seine Tiroler Bauern schließlich recht behalten läßt. Er steht also mit seiner Auffassung durchaus nicht über ihnen.

* * *

Gleichsam einen Übergang von dem Drama der älteren Schule zu dem der Modernen bildet Adam Müller-Guttenbrunn. Selbständigkeit bekundet freilich auch er nicht: er

Digitized by Google

verleugnet in keiner Zeile das französische Vorbild, an dem er sich gezogen. Die Pariser Sittenkomödie eines Dumas fils, eines Sardou war ihm Muster. Aber, indem er die Konflikte etwas gewissenhafter zu fassen suchte, nähert er sich, wie gesagt, gemach den Absichten der Modernen, und indem er Natürlichkeit nach jeder Richtung wenigstens anstrebt, stellt er sich in schroffen Gegensatz zu jener Epigonenlitteratur, die in der Unnatur das Kriterium poetischen Schwunges erblickte.

Sein erstes Drama „Des Hauses Fourchambault Ende" polemisiert gegen die Franzosen, insbesondere gegen Augier, der in seinem „Haus Fourchambault" die dramatischen Konflikte nur oberflächlich erledigt, aber nicht wirklich zu Ende geführt habe. Aber Müller-Guttenbrunns Drama ist ganz in dem Geiste des französischen Stückes gehalten, gegen das es sich wendet, als dessen Fortsetzung es gedacht ist.

Laube, der Müller-Guttenbrunns Arbeit einbegleitete, rühmt davon: „Der Dialog entwickelt sich gewandt und geistig ansprechend ohne geistreiche Absichtlichkeit, wie in einem gut geschriebenen französischen Stücke. Außerdem tritt sogleich die Führung der Handlung fest und sicher auf." Man kann diesem Lobe nur beistimmen.

Müller-Guttenbrunn hat die Vorgänge des Augier'schen Schauspieles, welche die Voraussetzungen seines eigenen bilden, in der Exposition referierend in Erinnerung gebracht. Laube meint, eine gewisse Überhäufung sei dabei wohl nicht ganz vermieden worden. Sie ist sogar sehr stark fühlbar und wird manchmal störend. Aber das ließ sich nun einmal nicht umgehen, und der Verfasser hat sich der Schwierigkeit immerhin mit großem Geschick entledigt.

Der schlimmste Vorwurf aber, den man gegen sein Stück erheben kann, ist der, daß es nicht viel gründlicher ist als das französische. Der Schluß ist gleichfalls nur äußerlich bewerkstelligt, und um ein versöhnliches Ende herbeizuführen,

Digitized by Google

macht der Verfasser, wo es nötig ist, weiß aus schwarz. Solche Sprünge verdeckt er stets durch eine pompöse Phrase, ein Kniff, den er den Franzosen genau abgeguckt hat. „Madame, meine Mutter ehrt Sie, und ich thue dasselbe", sagt Bernard bewegt zu Frau Fourchambault, und diese Dame beschließt das Stück, indem sie Madame Bernard unter Thränen gesteht: „Jetzt weiß ich, daß Sie seiner (nämlich ihres verstorbenen Mannes) würdiger gewesen wären als ich." Das klingt sehr schön, ist aber doch nur leeres Gerede. Was haben denn die Bernards für Ursache, Frau Fourchambault zu ehren? Und daß ein dummes, leichtsinniges Frauenzimmer, wie diese, jemals einsichtig werden könne, ist ebensowenig zu glauben. Auch in der rücksichtslosen Gewaltthätigkeit, mit der Müller-Guttenbrunn, die Vorgänge innerhalb eines Aktes auf ein- und denselben Ort zusammendrängt, ähnelt er den Franzosen. Sein Drama hört sich überhaupt an wie eine gut gelungene Übersetzung aus dem Französischen.

Das gilt auch von seinem Schauspiele „Im Banne der Pflicht", das einen aufregenden Konflikt mit viel Raffinement und dramatischem Geschicke behandelt. Am interessantesten ist sein vieraktiges Schauspiel „Irma". Der Autor hat sich zum Zwecke der Aufführung entschließen müssen, tiefgreifende Änderungen an dem Stücke vorzunehmen, die teilweise den inneren Zusammenhang zerstörten. Doch ist die Buchausgabe ein Versuch, die ursprüngliche Fassung wieder herzustellen, ein Versuch freilich, der, wie der Autor sagt, nicht ganz gelang.

In der That scheint das Stück auch noch in seiner jetzigen Form wie gebrochen. Realismus ist durchwegs beabsichtigt, aber er scheitert oft an einer gewissen Sprödigkeit der Erfindung. Die Art, wie die Handlung, besonders vom dritten Akt an, vorwärts geschoben wird, hat etwas Gewaltsames. Es ist, als ob der Dichter ganz natürliche Menschen

Digitized by Google

in ganz unmögliche Verhältnisse gestellt hätte. Oft wirkt die Absichtlichkeit der szenischen Einführung verletzend. Dieses Schwankende im ganzen Bau des Stückes ist der Theaterwirkung natürlich abträglich.

Interessanter als die Heldin selbst ist der Maler Wernhardt, ihr Partner. Er ist berauscht von der Schönheit, dem Glanz, der eleganten Lebensführung Irmas; daß all das von einer leisen, sich unmerklich verratenden Fäulnis angegangen ist, stachelt ihn nur um so mehr. Da tritt ihm ein junges, unschuldiges Mädchen entgegen, sein Künstlerideal. Aber der sinnliche Reiz der üppigen, reiferen Frau siegt. Die Zweideutigkeit ihrer Verhältnisse, die Ängstlichkeit, mit der sie ihre Vergangenheit bewacht, macht ihn rasend, aber gerade daraus schöpft seine Leidenschaft neuen Reiz. Nun findet er jenes Mädchen wieder, und damit löst er sich von Irma. Der gesunde Egoismus seiner Künstlernatur siegt über die Verblendung seiner Sinne und über das Mitleid mit dem Kummer Irmas. — All das ist sehr schön geschildert, die seltsamen Widersprüche in den Empfindungen des jungen Malers sind mit viel Glück beobachtet, mit Energie dargestellt, und die große Schlußszene des zweiten Aktes ist voll psychologischer Feinheiten.

Damit ist aber das Stück eigentlich zu Ende. Die zwei Akte, die noch darauf folgen, bedeuten nur eine ganz äußerliche Fortsetzung. Da hört das realistische Stück auf, und das ganz unwahre deutsche Rührstück mit allen hergebrachten Effekten beginnt. Der Theaterherrgott muß durch hundert erwünschte Zufälligkeiten Vorsehung spielen, und das ganze Drama klingt unangenehm sentimental aus. Wohl möglich, daß ursprünglich der fatale Bruch nicht so fühlbar war und daß die zwei letzten Akte unter der Bearbeitung, von der Müller-Guttenbrunn erzählt, so bedenklich litten. Die äußere Form aber, der Dialog, hält sich im ganzen Stücke auf gleicher Höhe; er ist prägnant und leichtflüssig, oftmals belebt von

Digitized by Google

scharf zugespitzten, epigrammatischen Wendungen, die sich ungesucht einstellen, und reich an kaustischem Witze.

Müller-Guttenbrunn ist zweifellos ein Mann von dramatischer Begabung; er hat bei allem, was er schreibt, die Bühne vor Augen. Aber er wandelt ganz in den Bahnen der Franzosen und zeigt keine eigentümliche Physiognomie. Wohl möglich, daß er sich ausgereift hätte, wenn ihm Erfolge beschieden gewesen wären. Aber die Bühnen haben sich vor ihm verschlossen, und das Beklagenswerte daran ist, daß sie es hauptsächlich aus Prüderie gethan haben. Eine verspätete Aufführung im Deutschen Volkstheater zu Wien konnte nicht mehr frommen; nur Ewigkeits-Schöpfungen erstehen von den Toten.

Gefördert, hätte Müller-Guttenbrunn vielleicht mithelfen können, in neue Bahnen einzulenken. So aber ist sein schriftstellerisches Wirken, dem es an impulsiver Kraft und dauerndem Flusse gebricht, ein Torso geblieben, er selbst eine Epigonennatur.

Epigonentum ist es ja überhaupt, und zwar absterbendes Epigonentum, das in diesem Abschnitte behandelt wurde. Keiner von den hier besprochenen Dichtern hat einen selbständigen Stil ausgebildet oder auch nur vermocht, einen überkommenen Stil rein zu bewahren. Selten geht ihre Gestaltungskraft über die einzelne Szene hinaus. Da allerdings findet sich manches Hübsche, aber das Ganze ist fast immer kraftlos und zerfahren. Halbgut — mehr haben auch die besten von ihnen nicht gefördert.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Die moderne Richtung.

I.

Die moderne Wiener Schule.

In den Kinderstuben spielen die „Erbpuppen" eine gar wichtige Rolle; das weiß jede Mutter. Diese Dinger heißen so, weil sie vom ältesten Kind auf das jüngste erbten. Sie haben aber möglicherweise ein noch weit ehrwürdigeres Alter: vielleicht hat schon Mama als Kind damit gespielt. Natürlich sind sie jetzt abgegriffen und können sich mit dem blanken Spielzeug, das der letzte Weihnachtsabend brachte, nicht im entferntesten vergleichen. Eine Zeitlang mögen sie wohl in einem Winkel liegen bleiben; aber dann holen die Kinder sie immer wieder hervor. Diese Erbpuppen sind ihnen vertrauter als alles andere, sie sind ihre Lieblinge, und die Kleinen hängen daran mit einer Art von Pietät, die sich gar nicht verdrängen läßt.

Genau so geht es mit den dichterischen Stoffen. Auch die Poesie, die so schön mit dem Ernst des Lebens zu spielen weiß, hat ihre Erbpuppen. Einmal in grauer Vorzeit den Menschen beschert, kommen sie von Geschlecht zu Geschlecht, sie werden nie unmodern, und, wie alt sie auch sind, sie altern

Digitized by Google

nicht. Sie locken immer wieder, ein geheimer Reiz lebt in ihnen. Als der Mensch aus seiner Tiernatur sich erhob, da sah er, daß der Winter die Sonne mitnehme, daß aber dann der Lenz komme und das leuchtende Tagesgestirn wieder zurückbringe. Das war eine wichtige Entdeckung. Das menschliche Gehirn hielt sie durch die Kraft der Erinnerung fest, und der Mensch freute sich seines Wissens. Er gab ihm Gestalt. Aus dem Winter ward der Eisriese, aus der Sonne eine holde Jungfrau, aus dem befreienden Lenz ein lichter Gott. Noch war das alles ein Symbol für Erkenntnis der Natur, aber spätere Zeiten sahen darin nur mehr das menschlich Erlebte. Sie formten weiter, sie änderten, deuteten, begründeten nach ihrer Art, und immer energischer trat der Mensch hervor. So bildeten sich die großen Sagen, die gewaltigen Epen, so entstand das trauliche Märchen. Und was so das Volk in Jahrtausenden fortschreitender Entwickelung geschaffen, das lag nun bereit für das Genie eines Einzelnen. Wenn der Dichter einen solchen Stoff nur anzufassen versteht, dann darf er der tiefsten Wirkung gewiß sein. Die Natur selbst, die heilige Mutter, hat seiner Fabel das Leben geschenkt, und das Heimweh nach der Kindheit des Menschengeschlechtes zittert in ihr. Das ist's, was an einem Märchenspiele so unwiderstehlich reizt, mag das Spiel selbst auch dürftig sein, wie etwa Holger Drachmanns „Es war einmal".

Natürlich kann der Dichter seinen Stoff auch vom Märchenhaften loslösen, ohne damit den geheimnisvollen Zusammenhang mit der Urzeit menschlichen Wirkens zu zerstören. Man sieht die Kette nicht mehr, aber man fühlt sie. Das Größte, was Dichtergeist je geschaffen, formte er aus dem Erbgut der Menschheit. Es gehört aber viel Mut und Kraft und außergewöhnliche Erfindungsgabe dazu, die alten, ehrwürdigen Stoffe aufs neue zu beleben. Haben sie ihre klassische und für lange Zeit gültige Gestalt einmal erhalten, so wissen

Digitized by Google

die Nachfahren sich nicht damit zu fassen. Es entsteht dann Stoffmangel und damit das Suchen und Drängen nach neuen Stoffen. Man fordert vom Dichter, daß er original sei, und erblickt diese Originalität in der unerhörten Fabel. Das ist immer ein Zeichen künstlerischer Unfähigkeit, ja Unfruchtbarkeit. Freilich scheint das nicht so; man glaubt im Gegenteile Fund auf Fund zu machen. Man ist ja bestrebt, dem Alten das Neue und diesem das Neueste entgegenzusetzen.

Hatte früher der große, schlichte Stoff, die Einfachheit gewirkt, so will man nun durch besondere, frappante Züge, durch Raffinement den Erfolg erzwingen. Früher galt der große, gewaltige Zug der Begebnisse, nun überwuchert das Detail. An Stelle der ungesuchten Natürlichkeit tritt das aufdringliche Streben nach Naturwahrheit. Einst trat uns aus dem Gang der Ereignisse eine bunt bewegte Seelenwelt gleichsam von selbst entgegen, nun verlieren sich die Dichter in tausenderlei psychologischen Tifteleien, die sie durch einen äußerlich erfundenen Vorgang meist nur sehr notdürftig unter einen Hut bringen. Wo uns einst das Symbol ergriff mit geheimnisvoller Macht, dort finden wir nun ein unfruchtbares, unverständiges, geschraubtes Symbolisieren.

Das gilt nicht nur für heute. Es war im wesentlichen immer so in Zeiten des Überganges. Aber dieses Irren, dieses Abschweifen vom richtigen Wege hat doch auch ein Gutes. Man macht gleichsam Streifzüge in bisher unerschlossene Gegenden. Eine Menge Dinge, von denen wir noch kaum die Namen wußten, wird uns allgemach bekannt. Was uns als etwas Neues zuerst verstörte und verblüffte, wird uns mit der Zeit vertraut, wir erkennen es als natürlich. Dann kommt plötzlich wieder die große Sehnsucht nach dem Alten, Ewigen; aber wir haben mittlerweile hinzugelernt, wir sehen es nun mit ganz anderen Augen an als vordem, es hat gleichsam seine Kreise weiter gezogen. Und das ist dann eine neue Blüte der Kunst.

Digitized by Google

Unsere Litteratur befindet sich augenblicklich in einer Epoche des Überganges. Eine mächtige Gärung hat die gesamte Kunst unserer Zeit, nicht zum mindesten die Dichtkunst, ergriffen. Am Ausgangspunkte stand der Naturalismus. Er leitet ja fast jede litterarische Revolution ein. Wenn die alte Kunst zur leeren Form herabsinkt, stellt sich von selbst das Streben nach Wahrheit ein. Im vorigen Jahrhundert war es der Naturalismus des Gefühls, der die neue Kunst einleitete; er schwelgte in der Ekstase und krankte an Übertreibung. Aber die Auswüchse ließen sich leicht beschneiden, das richtige Maß bald finden. Die litterarische Revolution der Gegenwart begann mit dem Naturalismus der Thatsachen. Etwas Pedantisches haftete ihm von Haus aus an, seine professorenhafte Gründlichkeit verkannte die Möglichkeiten dichterischer Darstellung. Er verschmähte das Charakteristische, weil es ihm nicht naturwahr genug erschien. Damit näherte er sich von selbst dem Idealismus. Der künstlerischen Revolution von heute war gleich zu Beginn ein reaktionäres Ferment beigemischt, und es ist durchaus kein Zufall, daß den Naturalismus die Nachahmung längst verschollener Stilarten ablöste. Der Weg zum gesunden Realismus war viel weiter als zum Symbolismus, Mystizismus, Doktrinarismus 2c.

Diese litterarische Bewegung, die von Frankreich ihren Ausgang nahm und im Norden rasch erfaßt wurde, machte sich verhältnismäßig spät erst in Österreich geltend. Es drangen eigentlich nur die letzten, auslaufenden Wellen hieher, und unter den modernen Dichtern deutscher Zunge sind die Wiener die jüngsten. Vorbildlich wurden für sie der Hauptsache nach die Franzosen, und zwar weniger die Autoren, welche die Revolution ins Leben riefen, als vielmehr jene, welche deren Erbe antraten. Maupassant etwa wies im allgemeinen die Richtung, und Bourget mit seinem psychologischen Spintisieren gab den Einschlag. Dazu gesellte sich der Einfluß des schwach-

Digitized by Google

köpfigen Mystikers Maeterlink und der dekadenten Lyrik à la Verlaine. Auch die englischen Präraphaeliten fanden Nachahmung. Ibsen hat mehr formal als inhaltlich auf die Wiener gewirkt. Von ihm lernten sie jenes seltsam flatternde, scheinbar natürliche Gespräch, das Vollpfropfen des Dialoges mit Gedanken und Anspielungen zur Erläuterung der Personen und der Fabel ohne Rücksicht auf die jeweilige Situation. Von ihm lernten sie die aufdringliche, ganz veraltete Selbstcharakteristik der Personen geschickt hinter einem modern schillernden Mäntelchen verbergen. Ihr Dialog gemahnt, wie derjenige ihres Meisters, an die primitiven Narrenspiele vor Hans Sachs, allwo die Personen mit großer Höflichkeit sich selber vorstellen: Ich bin der und der, und so und so ist meine Art. Hie und da findet man bei den Wienern auch Anklänge an die blutarme, lächerlich aufgedunsene Wissenschaftlichkeit Strindberg'scher Schöpfungen. Daß Rußland nicht unbeachtet blieb, versteht sich von selbst. Aber die russische Litteratur wird der Hauptsache nach doch nur auf dem weiten Umwege der Übersetzung vermittelt, und der hervorragendste Vertreter der modernen russischen Dichtung, Graf Leo Tolstoj, steht unserer Anschauung doch zu ferne, als daß er tiefer einwirken könnte. Verhältnismäßig gering war der Einfluß Deutschlands. Nietzsches Ideen allerdings fanden Eingang, und die blendenden Schlagworte, die er ausgegeben, wurden auch von den Wienern begierig aufgegriffen. Aber die deutsch schreibenden Dichter wirkten nicht allzu merklich ein, und das ist erklärlich. Die Berliner und Münchener sind ja selbst nur Schüler, sie sind gleichsam die älteren Kameraden der modernen Wiener Autoren.

So hat Jung-Wien von da und dort, von überall gelernt. Es wäre jedoch ungerecht, seine Poesie für nichts weiter als Nachhall auszugeben. Eine gewisse Eigenart fehlt ihr nicht und kommt schon in dem besonderen Mischungsverhältnisse zum

Digitized by Google

Ausdruck. Einheitlichkeit, Klarheit, eine bestimmte Richtung ist freilich nicht zu gewahren. Man sucht, man tastet nach allen Seiten. Konsequent bleibt man sich hauptsächlich darin, daß man sich selbst widerspricht. Bei allen Wirrnissen der litterarischen Zustände finden sich aber doch gewisse gemeinsame Merkmale, und es geht wohl an, von einer modernen Wiener Schule zu reden.

In der That machen unsere heimischen Autoren Schule, wenigstens unter sich. Und das ist eigentlich sehr merkwürdig. Denn die Herrn geben sich außerordentlich subjektiv. In dem schrankenlosen Ausleben, in der von Skrupeln unbeirrten Ausbildung des Ichs erblicken sie die Aufgabe des Menschen. Man sollte nun glauben, das würden sie auch für den Dichter gelten lassen. Aber weit gefehlt! Theoretisch mögen sie ja daran festhalten, in der Praxis huldigen sie aber ganz anderen Ansichten. Ein moderner Wiener Dichter sieht dem anderen verzweifelt ähnlich. Sie haben dieselben Gedanken, dieselbe Form, just so wie sie dieselben Krawatten tragen und dieselben Stirnlocken. Die blonde Stirnlocke ist kleiner, die schwarze größer, auch besser geölt und gekräuselt, aber das ist der ganze Unterschied. Eine Zeitlang hatten die Herren auch eine Wappenblume: die Tuberose natürlich. Man denkt fast an den famosen Palmbaum der gottseligen Opitzianer. Es ist, als ob die Herren die Begriffe modisch und modern verwechselten. Jedesfalls ist ihnen das Moderne auch Modesache. Diese Hypersubjektiven empfinden durchaus nicht das Bedürfnis, ihr dichterisches Selbst in Einsamkeit reifen zu lassen, im Gegenteile: sie können gar nicht anders als im Ensemble arbeiten, sie kochen ihre Süpplein einträchtiglich mitsammen. Ihre Unselbständigkeit ist rührend. Sie machen's wie die Zimmermaler: sie benützen Patronen; die Figuren bleiben immerzu dieselben, nur die Farbe wechselt. So hat ihre Dichtung etwas von Herdenpoesie an sich. Ihr Subjektivismus ist gleichsam übergeschnappt, er empfindet sich

Digitized by Google

als Typus. Darum wollen sie auch, so widersinnig das ist, in ihren Werken das Subjektive typisch fassen. Natürlich nähern sie sich damit dem weitest vorgeschrittenen Idealismus, von dem sie eigentlich nur der Mangel an Logik trennt.

Was sie für Subjektivismus halten, ist im Grunde nichts weiter als große Impressionibilität. Sie sind immer nur das, was ihre Eindrücke sind, und vermögen diesen kein starkes Ich entgegenzusetzen. Natürlich machen sie aus dem Mangel einen Vorzug, und die Schwäche, womit sie sich willenlos jedem Eindruck überlassen, scheint ihnen eine besondere Gabe, die geheimsten Regungen ihres Ichs zu behorchen und ihnen zu folgen. Daher kommt denn auch das haltlose Schwanken zwischen den extremsten Stilen, das so oft auffällt. Sie möchten am liebsten alles vereinigen, weil sie nicht die sichere Kraft der Wahl besitzen. Seltsame Widersprüche finden sich da. Fast immer in ihren Dramen möchten sie das Interesse des Zuschauers auf einen völlig innerlichen Vorgang lenken, aber dabei wollen sie alles ganz und gar äußerlich — durch die Mienen, Geberden des Schauspielers — dargestellt wissen. Kritisches Erwägen würde sie belehren, daß sie sehr oft Unmögliches verlangen; aber sie haben nur Empfindungen, keine Urteilskraft.

Hand in Hand mit dem angeblichen Subjektivismus geht eine ungemessene Eitelkeit. Die jungen und jüngsten Wiener Autoren sind sich selbst ungeheuer interessant. Sie glauben es der Menschheit schuldig zu sein, die leisesten Schwingungen ihres Nervensystems peinlich sorgsam zu messen und davon Bericht zu geben. Sie sind unermüdlich darin, immer neue psychische und physische Erregungen zu suchen. Sie schwelgen in diesen Sensationen. Ihre Dichtung ist zum großen Teil Poesie der Nerven oder gibt sich wenigstens dafür aus. Denn selbstverständlich sind die höchst merkwürdigen Entdeckungen, welche die Herren an ihrem lieben Ich machen,

Digitized by Google

durchaus nicht alle ganz ernst zu nehmen. Die Sensitiven sind in Wirklichkeit nicht so furchtbar sensitiv, als sie vielleicht selbst glauben. Aber sie sind Meister in der Pose und haben es darin so weit gebracht, daß sie mit größter Leichtigkeit sich selbst etwas vorposieren. Sie bilden sich Sensationen ein, sie berauschen sich an Illusionen. Erträumtes nehmen sie ohne weiteres für Erlebtes. Sie, die dem Leben bis zu seinen letzten Quellen nachzugehen vermeinen, sind von ihm in Wirklichkeit nur wenig berührt, sie fliehen vor ihm zu ihrem kostbaren Selbst zurück. In dieser Zagheit und weibischen Ichliebe erblicken sie das Kennzeichen des aristokratischen Geistes. Was Wunder, daß sie sich damit in einen schrecklichen Pessimismus hineinduseln? Das Leben thut ihnen weh; denn es kümmert sich so gar nicht um ihre Wichtigkeit. Darum klagen sie es an als ungerecht, als grausam. Es ist ihnen nicht wohl, wenn ihnen nicht weh ist. Das tiefe Elend, das in den Wiener litterarischen Cafés herrscht, ist wahrhaft erschütternd. Der Pessimismus, dem es entspringt, ist echt, darum aber nicht minder lächerlich; er wurzelt nicht in einer großen Überzeugung, sondern ist nur der Ausdruck des Mißbehagens einer verlebten, ihrer eigenen Untüchtigkeit sich dunkel bewußten Natur. Man könnte ihn etwas unhöflicher einfach Blasiertheit nennen. Und blasiert sind sie in der That, diese Sensitiven; sie kokettieren sogar damit. Ihr Ideal ist der Zustand weichlicher Erschlaffung. Die Schönen in ihren Dichtungen haben alle „müde Züge“ und „verträumte Augen“. Ein Mädchen mit rosigen Wangen, frischem Blicke — mein Gott, wie wäre das bäurisch! Es sind seltsame Widersprüche, die da zu Tage treten: sensitiv und illusionistisch, übererregbar und blasiert. Aber in den müden Seelen der Halbnaturen ziehen sie einander an; sie erzeugen gleichsam eine künstliche Bewegung an Stelle der natürlichen.

Auffallend, aber sehr erklärlich ist die Vorliebe der

Digitized by Google

Wiener Modernen für die Renaissance. Renaissancestoffe und Renaissanceformen werden von ihnen besonders im Drama gerne verwendet. Selbst unfertig in ihrem Wollen und Können, mögen sie wohl beflissen zu einer unfertigen, aber bequemen Form greifen. Zweifellos aber reizt sie auch der geistige Inhalt, die eigentümliche Lebensauffassung einer großen Zeit. Sie wittern bedeutsame Ähnlichkeiten und fühlen sich geschmeichelt durch die Parallele. Trotzdem mischt sich in ihre kongenial thuende Bewunderung ein leises Gefühl des Neides, wie das der Schwäche gegenüber titanischer Kraft ganz natürlich ist. Denn was die Modernen von den Renaissancemenschen vor allem unterscheidet, ist, daß ihnen die Kraft, ja die Fähigkeit wahren Lebensgenusses vollständig mangelt. Dort schrankenloses Begehren und Aneignen, hier Stumpfheit der Seele und des Körpers.

Die modernen Wiener bewundern in den Geschöpfen der Renaissance den Übermenschen, sie möchten es ihm mit allen Mitteln gleich thun. Es fehlt ihnen aber die psychische Energie, sich über das gewöhnliche Niveau zu erheben, und so begnügen sie sich damit, Untermenschen zu sein. Sie gefallen sich darin, ihren oft hochentwickelten Intellekt in den Dienst tierischer Triebe zu stellen. Ihr Geist eignet sich alle die spitzigsten Feinheiten der Kultur an, nur um der Bestie im Menschen das Fell zu streicheln. Mit einer gewissen wollüstigen Begeisterung verkünden sie den Triumph der Immoral. „Ich liebe Schurken, ich kann sie verstehen", hört man da sagen. Ein anderer erklärt, nur die Sünde „throne in der Seelen Schoß", und das einzige Glück, das er gelten läßt, ist das „Sündenglück". Und ein dritter findet die Formel: die halbe Sünde sei verwerflich, der ganzen, vollen aber juble man zu. Merkwürdig nur, daß sie allesamt den Begriff der Sünde nicht loswerden. „Sünde" oder noch lieber „Laster" ist jedes dritte Wort, das sie sagen. Darin prägt sich so recht die

Digitized by Google

Schwächlichkeit ihrer Naturen aus. Lebenskünstler wollen sie sein, wie die Renaissancemenschen. Aber sie kommen damit nicht zu stande, denn es mangelt ihnen der Schwung der Seele. Alles, was sie erreichen, ist, Genußmenschen zu sein. Sie thun sich was darauf zu gute, als Lästerlinge zu gelten, als Künstler auf dem Gebiete sittlicher Verirrungen. In Wirklichkeit mag die Sache nicht gar so arg sein; aber die Herren brüsten sich wenigstens damit. Sie kokettieren manchmal noch stark mit der Dummen-Jungen-Poesie und halten Cochonnerie für eine Heldenthat. Die „Kühnheit", mit der sie den „wahren" Menschen enthüllen und den Schleier von ihrem angefaulten Selbst abziehen, entspringt zum großen Teil ihrer Eitelkeit. Es ist so unbeschreiblich nett, ein bischen vermodert zu sein. Man macht großen Eindruck damit bei Cocotten und müßigen Frauenzimmern, bei Pflastertretern und Gehirnschwächlingen. Auch hier ist also neben Echtem viel Pose. Die Herren glauben offenbar, es sei eine höchst interessante Beschäftigung, in den Fäkalien der Renaissance zu stöbern; denn weiter sind sie in jene große Zeit nicht eingedrungen.

Ihnen allen gemein ist die große Schwäche des Willens. Natürlich kommt diese auch in ihren Werken zum Ausdrucke. Ihre Personen können sich nie entschließen, sie können höchstens sich selber beschauen, sie kommentieren sich gerne, und zu „empfinden" gilt ihnen als die einzige des Menschen würdige Aufgabe. Bezeichnend ist, daß in den Dichtungen der Modernen der Mann neben dem Weibe fast durchwegs verblaßt. Die „Helden" leiden fast alle an gelindem Masochismus. Den Anforderungen der Gesellschaft haben sie nichts entgegenzusetzen als kindisches Klagen oder müdes Witzeln. Und dieses Witzeln vor allem verletzt. Die stürmische Lebenskraft der Renaissance erzeugte einen quellenden, derben Humor, die Lebensschwäche der Modernen kränkelt auch ihn an; was dort witzig war, wird hier kynisch und widerlich.

Digitized by Google

Der Stoffkreis der jungen Wiener Autoren ist im Grunde genommen ein sehr enger. Das „süße Mädel aus der Vorstadt“ und die „blonde Bestie“ sind die Pole ihrer Dichtung. Dazwischen finden sich noch etliche Gefallene, die nach Läuterung ringen, und Cocotten von ebensoviel Neigung als Beruf. Es steckt übrigens verzweifelt wenig Erfindung in diesen Figuren. Sie sind langsam gewachsen. Ursprünglich wurden sie importiert, dann gingen sie von Hand zu Hand und ließen sich Zusatz um Zusatz gefallen. All diese Gestalten, mit denen sich die Phantasie der modernen Wiener Dichter so gerne beschäftigt, sind eigentlich fertig und verhältnismäßig einfach zu zeichnen. Besonders das „süße Mädel“; es macht nicht mehr Umstände, seinen Charakter zu enthüllen, als seinen Körper. Die Erfindung der Autoren besteht also fast ausschließlich darin, das fertige und einfach übernommene Bild mit etlichen anekdotenhaften Zügen auszustatten, und das ist eine recht mäßige Erfindung.

Merkwürdig ist an den Modernen der Hang zum Doktrinarismus. Den haben sie in der That mit ihrer vielbewunderten Renaissance gemein. Er ist ja natürlich bei jeder neuen Kunst. Man begnügt sich nicht damit, einfach darzustellen und zu bilden, man hat auch etwas zu sagen, man will pro domo kämpfen, man möchte überzeugen. Dieser lehrhafte Ton vertrug sich ganz gut mit dem Renaissancestil, aber die Modernen haben nebenbei auch naturalistische Alluren, und da ergibt sich denn ein Widerspruch, der vielfach störend, manchmal geradezu komisch wirkt. Aber das bringt die Herren durchaus nicht aus der Fassung; ihr Stil sei eben verfeinert und verkünstelt und voll der pikantesten Gegensätze, sagen sie; das eben sei das Schöne daran. Wenn Formenmischung das Zeichen des Verfalles sei, was weiter? Sie bekennen sich ja mit Stolz zu den Decadenten. Es gärt in ihnen das ganze, unbändige Verlangen der Renaissancemenschen, aber sie sind schlaff und

Digitized by Google

verlebt, blutarme Geschöpfe, die es über das bloße Wollen nicht hinausbringen. „Sie möchten gern und können nicht.“ Das ist die Mischung. Daher der kindische Weltschmerz, das eitle Kokettieren mit dem tiefen Weh, der im Bordell geborene Pessimismus, den man mit Parfum besprengt, mit Champagner und Absynth traktiert, um ihn zu betäuben.

So wird das Liebäugeln der Modernen mit der Renaissance verständlich. Man könnte sagen: die Dekadence ist der Renaissancetraum der psychisch und physisch Geknickten.

* * *

Das beste, was die modernen Wiener Autoren bisher leisteten, gehört dem Gebiete der Gedanken- und Stimmungslyrik an. Es ist dies natürlich. Im Liede braucht man nur sich selbst zu geben, und nimmermüde Selbstbetrachtung ist ja die Lieblingsbeschäftigung der Herren. Das Widerspruchsvolle ihrer Gefühle mag reizen, die krankhafte Verirrung ihres Urteils sogar beleidigen. Aber das ist doch nebensächlich. Ihre Lieder enthüllen uns manchmal diskret, manchmal schamlos eine Persönlichkeit, und jedes Lied, das der Ausdruck einer Persönlichkeit ist, hat recht.

Nicht so steht es um das Drama. Das Drama kann von einem Selbstbekenntnis ausgehen, aber es darf daran nicht haften bleiben. Der Dramatiker hat sich nicht bloß mit seinen Gefühlen und Reflexionen, sondern auch — und zwar vor allem — mit den realen Erscheinungen des Lebens auseinanderzusetzen. Sie sind es, die ihm den Stoff zu seinen dichterischen Kombinationen liefern. Er bedarf also einer lebendigen Erfindungsgabe und eines stets bereiten Urteils. Zu beidem gehört Kraft. Der Dramatiker muß eine robuste Psyche haben. Daran mangelt es aber den Modernen, und es ist begreiflich, daß unter ihren Händen das Drama verkrüppelt. Sie wollen es gleichsam zurückbilden, auf frühere Entwickelungsstufen

Digitized by Google

zurückleiten. Sie lösen es in eine Reihe von lyrischen Szenen auf, zwischen denen eine spärliche Handlung beiläufig vermittelt, oder es plaudert aus ihren Dramen die Anekdote, kurzbeinig wie die Lüge, und ringt nach einer Pointe.

Eine solche Anekdote ist „Pierrot bossu", eine commedia dell' arte zur Fastnacht in gar zierlichen Reimen verfertigt von Richard Specht. In dem Prolog, den Pierette spricht, nennt der Dichter sein Werkchen „ein eilig Spiel, halb derb, halb Poesie". Der Gegensatz ist bezeichnend. Das Derbe ist diesen Zärtlingen schlechterdings unpoetisch, nur zur Fastnacht taugt's wohl einmal, da setzt es ein eigen Licht auf. Und wie sieht denn die Derbheit Herrn Spechts eigentlich aus? Ein paar kräftige Ausdrücke, wie „Ladenschwengel" oder „mein kleiner Schmutzfink", das ist alles. Es ist dies die zierlichste oder richtiger zimperlichste Derbheit von der Welt. Ich sage das nicht tadelnd, es ist nur charakteristisch für die Empfindungsschwäche des Dichters.

Die Anekdote selbst ist so übel nicht. Pierrette ist unglücklich an der Seite ihres reichen, aber buckeligen und vor allem täppischen Pierrot. Trotzdem widersteht sie den Werbungen des hübschen Arlequin, weil sie den armen Buckeligen nicht betrügen will. Ach, sie würde ihren Pierrot wohl gar lieben, wenn nur der häßliche Buckel nicht wäre. Nun gibt sich's, daß ein Doktor dem braven Pierrot seinen Buckel wegkuriert; aber leider zeigt sich, daß es just der Buckel war, dem Pierrette die Treue gehalten. Pierrot hat jetzt seine geraden Glieder, aber täppisch bleibt er nach wie vor, und Pierrette bedenkt sich nicht länger, den feurigen Arlequin zu erhören.

Man sollte glauben, es wäre nicht schwer, einen so kurzen Scherz richtig vorzutragen. Aber selbst das geht über die Kräfte Herrn Spechts. Pierrot wird nämlich geheilt, ohne daß sein Weibchen etwas davon weiß. Er naht sich ihr in der veränderten Gestalt, in der sie ihn nicht erkennt, und gibt

Digitized by Google

sich als ihren Vetter aus. Um sie auf die Probe zu stellen, wird er äußerst galant, und sie macht nicht die Miene, seinen Zärtlichkeiten zu widerstehen. Sie ist also im besten Zuge, ihren Pierrot zu betrügen, bevor sie noch weiß, daß sein Buckel verschwunden. Damit ist natürlich der Anekdote die Spitze abgebrochen. Das scheint Herr Specht aber durchaus nicht bemerkt zu haben.

Sein Stücklein ist in einer Halblaune in halbgelungenen Versen hingeschrieben. Bezeichnend ist die Vorliebe für refrainartige Wendungen. Damit wird übrigens der ganze Witz des Einakters bestritten, und so bekommt die Sache eine nicht gerade angenehm auffallende Ähnlichkeit mit einem Kouplet, das ja auch die komische Wirkung fast ausschließlich im Kehrreim sucht. Der buckellose Pierrot bittet Pierrette, die ihn, wie gesagt, für ihren Vetter hält, sich auf sein Knie zu setzen. Sie thut es und seufzt: „Was thut man alles nicht, wenn man verwandt ist!" Er bittet sie, ihren Arm um seinen Nacken zu schlingen. Auch das erfüllt sie: „Was thut man alles nicht, wenn man verwandt ist!" Dann erlaubt sie ihm, seinen Kopf an ihre Schulter zu schmiegen: „Was thut man alles nicht, wenn man verwandt ist!" Das ist die wichtigste Szene im ganzen Stücklein.

Ein anderer Einakter Spechts, „Sündentraum", behandelt dasselbe Thema, das Nissel in seiner Posse „Das zweite Leben" aufgegriffen, in tragischer Form. Auch hier zeigen sich deutlich die Umrisse der Anekdote. Ghias, ein Inder, hat sich nach einem schuldbeladenen Jugendleben in die Wüste zu harter Buße zurückgezogen. Die Sünde erscheint ihm. Um ihm zu beweisen, wie wenig wert seine schwer erkämpfte Läuterung sei, gibt sie ihm neue Jugend; er soll das Leben von ehemals neu beginnen, aber als ein Wissender. Es geschieht. Ghias besteht die Probe nicht, er fällt der Versuchung jetzt ebenso zum Opfer, wie das erstemal. Nissel

Digitized by Google

machte wenigstens den Versuch, das Bewußtsein des ersten Lebens den Verlockungen des zweiten als Hemmnis entgegenzusetzen. Specht denkt gar nicht daran; Ghias sündigt, ohne sich auch nur im leisesten zu erinnern, daß er dieselben Verbrechen schon einmal begangen. In dem Dramolet wirkt eine ungeordnete, wüste und dabei doch saft- und kraftlose Phantasie. Daß die Verse zum großen Teil glatt dahinfließen, manchmal sogar von unverkennbarem Wohllaut sind, kann dafür nicht entschädigen.

Ganz lyrisch gehalten ist die einaktige Komödie „Das Gastmahl des Plato". Das Stücklein, mit dem der Dichter den geheiligten Boden Athens betritt, nähert sich in seiner ganzen Haltung der Form platonischer Dialoge. Von einer Handlung ist kaum die Spur vorhanden, es zeigt sich auch kaum da und dort ein Ansatz zu charakteristischer Gestaltung. Die Komödie ist nichts als ein Gespräch. Leider macht sich der Abstand von der Gedankentiefe platonischer Gespräche nur allzusehr bemerkbar. Der langen Rede kurzer Sinn ist, daß die Frauen eben so reizende als niedrige Geschöpfe seien, und wenn ich recht verstehe, reizend eben durch ihre Niedrigkeit. Sokrates und Plato werden darüber noch nachdenken, versichert uns der Dichter zum Schlusse.

Interessant ist die dramatische Studie „Gestern" von Theophil Morren, ein Name, hinter dem sich das Nesthäkchen der modernen Wiener Dichter verbirgt. Es ist ein frühreifes Talent; von seiner lyrischen Begabung darf man wohl noch manches Schöne verhoffen. Die Bühnenwelt scheint ihm wenigstens vorderhand noch verschlossen, obwohl ihm ein nicht verächtlicher Vorzug eignet: die reizvolle, graziöse Führung des Dialoges, die mit ihrer Lebendigkeit selbst der Reflexion eine gewisse Frische verleiht. Sein Vers hat freilich noch manche Härten, auch ist seine Sprache nicht durchaus frei von Fehlern. Er sagt dem Rhytmus zuliebe „thuen" statt „thun" (pag. 13);

Digitized by Google

er wagt eine Konstruktion wie: „Dies ist die Formel, für was ich empfinde" (pag. 41), die ebensosehr dem Französischen entspricht, als sie undeutsch ist. Aber das sind doch nur Entgleisungen, die neben dem Wohllaut des Ganzen wenig bedeuten. Es webt eine Anmut in dieser Sprache, die leicht gefangen nimmt, und was wichtiger ist: der Anmut mangelt nicht die Kraft des bezeichnenden Wortes. Man möchte fast zweifeln, ob der junge Dichter wirklich so blasiert und dekadent ist, wie er sich gibt.

Sein Dramolet liest sich trotz aller Zierlichkeit und Frische wie ein in Reime gebrachtes Glaubensbekenntnis der Modernen. Plaudereien über dies und jenes, die lose zu einem Akt zusammengefaßt sind. Allerhand Themen werden berührt: der Wert der Empfindung, der Egoismus in Freundschaft und Liebe, zelotisches Büßertum, die Theorie von Gut und Böse. Über all das weiß der Dichter anregend zu plaudern. Es sind freilich überkommene Ansichten, die er ausspricht, aber er findet immer eine hübsche, geistreiche Formel dafür. Als Grundthema aber klingt immer wieder die Frage an: was hat das „Gestern" für den Menschen zu bedeuten?

Andrea, der Raisonneur des Stückchens, philosophiert darüber:

Mußt Du mit gestern stets das Heute stören?
Muß ich die Fessel immer klirren hören,
Die ewig Dir am Fuß beengend hängt,
Wenn ich für mich sie tausendmal gesprengt!
Weil gestern blaue Dämm'rung um uns hing,
Zum grünen Nil die Seele träumen ging,
Weil unbestimmte Lichter um uns flogen,
Am Himmel bleiche Wolken sehnend zogen . . . .
Ein Abgrund trennt uns davon, sieben Stunden,
Für immer ist dies Gestern hingeschwunden!
Heut ist ein Tag Correggios, reif erglühend,
In ganzen Farben, lachend, prangend, blühend,

Digitized by Google

Heut ist ein Tag der üppigen Magnolien,
Der schwellenden, der reifen Centifolien;
Heut nimm Dein gelbes Kleid, das schwere, reiche,
Und dunkelrote Rosen, heiße, weiche, ...
Verlerntest Du am Gestern nur zu halten,
Auf dieses Toten hohlen Ruf zu lauschen:
Laß Dir des Heute wechselnde Gewalten,
Genuß und Qualen, durch die Seele rauschen,
Vergiß das Unverständliche, das war:
Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!
(pag. 16 f.)

Im einschneidenden Gegensatze hiezu sagt er eine Weile später:

Dies Gestern ist so eins mit Deinem Sein,
Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:
Es ist, so lang wir wissen, daß es war.
In meine Arme müßt' ich's täglich pressen,
Im Dufte saug ich's ein aus Deinem Haar!
Und heute — gestern ist ein leeres Wort,
Was einmal war, das lebt auch ewig fort.

Warum hat Andrea seine Meinung so gründlich geändert? Ganz einfach: er erfuhr unterdessen, daß ihn seine Geliebte betrogen, und „gestern" war's geschehen. Wie flügellahm mag eine solche Seele sein! Vergang'ne Freude geht spurlos an ihr vorüber, wenn aber das Gestern einen Schmerz gebracht, eine Enttäuschung, dann „lebt es ewig fort". Und wie zahm ist auch dieser Schmerz! Kein Hauch von Empörung in ihm, kein Widerstreben, kein Knirschen, nur ein müdes Sich-ergeben. Ein kluger Schmerz, der nicht anklagt, sondern alles versteht, ein pedantischer Schmerz, der philosophiert, anstatt zu rasen. So müd und herabgestimmt war der Renaissancemensch nicht; er hätte in Andreas Fall viel eher zum Dolche gegriffen.

Vorwiegend lyrisch in seinen besten Stellen ist auch ein Drama, das vor ungefähr anderthalb Jahren auf der Bühne des Burgtheaters sein Glück gemacht: das dreiaktige Schauspiel „Die Athenerin" von Leo Ebermann.

Digitized by Google

Die Kritik nahm das Werk mit ungewöhnlicher Gunst auf; sie rühmte das dramatische Talent des Autors, sie rühmte vor allem die edle Einfachheit in der Führung der Handlung. Das war, wie ich glaube, eine arge Täuschung. Einfachheit ist gewiß der Anerkennung wert, nur darf sie nicht dem Mangel an Gestaltungskraft entspringen. Und das scheint mir hier gar sehr der Fall zu sein. Der Handlung fehlt durchaus die nötige Stetigkeit; sie geht sprungweise vor sich, sie kommt immer ganz plötzlich in Bewegung, um dann wieder eine Zeit völlig stille zu stehen. Diese Augenblicke der Erregung leiteten das Urteil irre; man glaubte, in ihnen staue sich die dramatische Kraft gewaltig an. In Wirklichkeit sind sie nur die polternden Ausbrüche innerlicher Kraftlosigkeit. Ungemein bezeichnend ist der Umstand, daß fast alles Äußerliche nur so von ungefähr oder wohl gar völlig ungeschickt motiviert ist. Agis will, angewidert von allem, was er erfahren, Athen verlassen; in dem Augenblicke jedoch, als er Phryne in den Armen Thrasylls gewahrt, entschließt er sich, zu bleiben. Und das ist dieselbe Phryne, die ihm eben mit unverhohlener Liebeswerbung genaht! Davon müßte sich der harte Spartaner doch erst recht angeekelt fühlen. Aber der Dichter braucht einen Grund, um Agis zum Bleiben zu bewegen, und er wählt nicht erst lange. Agis lebt ferner einen ganzen Monat mit Phrynen in ihrem reizenden Heim. Er kennt ihre Vergangenheit, und es fällt ihm doch nicht ein, zu fragen, woher all der glänzende Reichtum komme. Möglich wär' es ja, daß ihn das auch nicht mehr peinigte; aber dann dürfte er, als er's erfährt, nicht so edel entrüstet sein. Man kann sagen: das ganze Stück setzt sich aus solchen Unwahrscheinlichkeiten zusammen. Ich begreife nicht, wie man das sonderlich rühmen kann.

Aber bei Lichte betrachtet ist diese vielgepriesene Einfachheit gar nicht einmal so einfach als sie aussieht. Die Hand-

Digitized by Google

lung, soweit man darunter äußerliche Vorgänge versteht, ist dürftig. Aber damit ist's nicht gethan. Der Dichter bietet uns in der That weit mehr. Er führt uns von einem Seelengemälde zum anderen. Es sind lauter Stimmungsbilder, und sie ähneln einander, aber sie sind kunstreich in den feinsten Einzelheiten gearbeitet. Die zartesten Nuancen wirken da neben schreienden Kontrasten. Denn der Dichter liebt gebrochene Töne, Stimmungen des Übergangs, er will gleichsam die Nebel der Seele zeichnen und in durchschimmernden Umrissen, was sich hinter diesen Nebeln verbirgt. Für die Menschen, die er uns vorführt, bedeutet alles, was sie äußerlich erleben, so viel wie nichts; darin eben sind sie modern, daß sie nur das sind, was sie empfinden. Das Drama ist denn auch gedacht als eine Entwicklungsgeschichte menschlicher Empfindungen, und so betrachtet, ist es durchaus nicht einfach, sondern sehr kompliziert. Eine Stimmung drängt die andere, der Zuschauer kann den Weg gar nicht mehr überblicken; das ist nur dem Leser möglich. Und gerade diese Stimmungsbilder, diese feinsinnigen psychologischen Analysen sind das Beste an dem Stücke. Jedes einzelne ist vortrefflich, für sich allein betrachtet; man müßte sich nur andere dramatische Voraussetzungen dazu erfinden. Sie wirken einzig durch ihren reichen Gehalt an Gedankenlyrik. Das spricht im allgemeinen eindringlich für die Begabung des Dichters, läßt aber sein dramatisches Talent sehr fraglich erscheinen.

Die Sache steht so, daß die Handlung nicht aus gegebenen Verhältnissen und Charakteren schlicht und natürlich herauswächst, sondern daß der Verfasser die Handlung gleichsam auf eigene Faust erfindet und seine Personen einfach darüber philosophieren läßt. Mit einem Worte: Ebermann ist Idealist durch und durch. Er will gar nicht die persönlichen Schicksale bestimmter Menschen darstellen, er will Typen zeichnen. Agis ist ihm nicht der spartanische Jüngling, der

Digitized by Google

dies und jenes erlebt hat, er repräsentiert ihm den stolzen, herrischen, den männlichen Mann, welcher der Verführung weiblichen Reizes erlag, dem Reiz der Sünde natürlich. Ebensowenig sind ihm Thrasyll und Phryne schlankweg Thrasyll und Phryne; jener bedeutet ihm den weibischen Mann, den Genußmenschen, diese die Hetäre oder wohl gar — mit einer an den Modernen gewohnten Blasphemie — das Weib. Diese Typen spielt er gegeneinander aus. Sie werden an recht sichtbaren Drähten geführt. Wenn sie aufeinander losschlagen, hört man das Holz der Marionetten. Aber diese Marionetten können reden. Sie wissen mit großer Kunst Seelengeheimnisse zu deuten. Sie erklären sich, sie legen sich aus, und sentenzenreich reflektieren sie über die Geschehnisse und über ihren eigenen seelischen Zustand. Kleine Kunstwerke der Mechanik wollen sie täuschen und zugleich gestehn, daß sie nur täuschen; sie wollen ihr Holz nicht für Fleisch und Blut ausgeben, sie wollen nichts anderes sein als Marionetten, Typen.

Darum hatte der Dichter ein Recht, mit den historischen Grundlagen seines Stückes äußerst frei zu schalten. Was liegt daran, daß der Bau der atheniſchen Festungsmauern viel früher vollendet, daß Epikur viel später geboren wurde, als Pheidias auf der Höhe seiner Kunst stand? Was liegt daran, daß all das in dem Schauspiel als gleichzeitig hingestellt wird? Der Dichter wollte Typen zeichnen, der Hintergrund durfte allgemein gehalten sein. Auch daß die Griechen, die er uns vorführt, nicht echt sind, daß sie sich ausnehmen wie Pariser im Chiton, verschlägt nichts. Der Typus hat keine Heimat. Man darf Modernes mit Antikem getrost zusammenwürfeln. Eine praktische Erwägung sprach auch dafür: solche Typen, die allerhand bedeuten und nirgends leben, konnte man dem antiken Athen viel leichter zumuten als dem modernen Paris. Menschlich glaubhaft werden sie freilich auch dort nicht, aber der Abstand von der Wirklichkeit macht sich nicht mit so krasser

Digitized by Google

Deutlichkeit fühlbar; die Kontrolle ist doch wesentlich erschwert. Es ist eine alte Erfahrung: je idealistischer die Dichtkunst wird, desto mehr macht sie von den Vorteilen der sogenannten poetischen Entfernung Gebrauch. Es ist unrecht, dem Dichter das zum Vorwurfe zu machen; er handelte darin nur nach den Geboten der Notwendigkeit.

Ebermann ist der Schiller unter den modernen Wienern. Er unterscheidet sich von ihm — abgesehen von dem Abstande in der Begabung — nur durch den Mangel an Pathos. Natürlich, Pathos und Begeisterung verträgt sich nicht mit Dekadententum. Aber in allem übrigen schafft er getreu nach diesem Vorbilde: dieselben Fehler, dieselben Vorzüge. Ich will nicht sagen, daß er nachahmt, es lebt in ihm die dichterische Eigenart Schillers von selbst wieder auf, freilich ins Moderne abgeschattet.

Das verblüffte; die Seltsamkeit ließ aufhorchen, sie machte Stimmung und half dem Werke zum Erfolg. Und es ist doch gar nichts seltsam an dieser Erscheinung. Die rückläufige Bewegung in der Kunst mußte mit Notwendigkeit kommen. Der extreme Naturalismus führte, indem er über den verständigen Realismus hinaus wollte, von selbst zum Idealismus Schillers zurück.

II.

Bahr. Lothar.

Als Vorkämpfer der Wiener Modernen gilt Hermann Bahr. Man könnte ihn vielleicht richtiger ihren Impresario nennen. Denn etwas unangenehm Marktschreierisches liegt in seiner ganzen Art; wenn man ihn andere loben hört, muß man immer an den Ausrufer einer wandernden Kunstreitergesellschaft denken. Von je war es sein einziges Bestreben,

Digitized by Google

zu verblüffen, und dazu bediente er sich der gewagtesten Mittelchen. Da man mit Vernunft nicht leicht auffällt, versuchte er's zunächst mit der Unvernunft. Dementsprechend bosselte er sich auch eine Sprache zurecht, die an Widersinn das äußerste leistete. Übrigens zeigte er jeden Tag ein anderes Gesicht, eine andere Haltung; bei all dem mußte sich aber jedem Unbefangenen das Gefühl aufdrängen, daß diese raschen und verblüffenden Verwandlungen nicht aus Überzeugung hervorgegangen, sondern einfach keck ersonnene und geschickt ausgeführte Posen seien. Immerhin gelang es Bahr auf diese Weise, sich in gewissen Kreisen als Kritiker Namen und Geltung zu verschaffen.

Doch nicht der Kritiker, sondern der Dramatiker Hermann Bahr soll hier besprochen werden. Als solcher begann er mit dem dreiaktigen Schauspiele „Die neuen Menschen", das 1887 im Züricher Verlagsmagazin erschien. Es fehlte nicht an anerkennenden Stimmen, und man konnte in der That zu dem Glauben verleitet werden, als spräche aus diesem Drama ein junges, heftig gärendes, ungestüm suchendes Talent. Darum mag es hier ein wenig ausführlicher erörtert werden.

Georg und Anne leben in wilder Ehe. Sie sind die Vorkämpfer der neuen Zeit, und weil sie überzeugt sind, „es würde ihnen nimmer gelingen, die alten Menschen in neue Verhältnisse zu bringen, wenn sie nicht zuvor in den alten Verhältnissen neue Menschen hervorgebracht hätten", so suchen sie dieses ihr Ideal mit unerbittlicher Strenge an sich selbst zu verkörpern. Nach ihrer Ansicht soll der Mensch ausschließlich der Vernunft gehorchen, Gefühle dagegen und Empfindungen vollständig unterdrücken. Dabei sind Georg und Anne eifrige Mitglieder der Sozialdemokratie, für die sie mit Reden und Broschüren einstehen.

Nun hat Georg eine junge Prostituierte, Namens Hedwig, aufgenommen. Er selbst und Anne behandelten das verwahr-

Digitized by Google

loſte Mädchen auf das rückſichtsvollſte. Bei ihnen vergaß Hedwig ihre Vergangenheit; das iſt ja wohl möglich. Etwas ſonderbar aber ſcheint es, daß die ehemalige Proſtituierte im Hauſe der beiden neuen Menſchen ſich zu einer ſchmachtenden Unſchuld herauswächſt. Sie iſt eine Seele von einem Mädchen, ganz Gefühl, keuſch und chriſtfeſtſelig, ein herziges, kleines Hausmütterchen. Dieſer ſtille Reiz gefühlvoller Weiblichkeit wirkt allgemach auf Georg ein. Anne bemerkt es und erklärt, Hedwig müſſe ſofort das Haus verlaſſen. Sie begründet das in einer endloſen Rede, die gerade die Hälfte des erſten Aktes einnimmt.

Es war recht geweſen, Hedwig aufzunehmen, meint Anne; denn man hatte an ihr gut zu machen, was die Menſchen an ihr ſchlecht gemacht. „Die ganze Schuld des Mädchens hatte in ſeiner Naivetät beſtanden. . . . . Weil ſie dabei nur Gutes empfand, gab ſie ſich ohne Bedenken dem erſten hin, der darum in ſie drang. . . . . Bewußt ward ſie ſich des Laſters erſt in dem Augenblicke, da jene Impulſe, die ſie ihm in die Arme geführt, ihre Wirkung verſagten.“ Es wäre nun die Aufgabe geweſen, Hedwig wirklich frei zu machen, d. h. man hätte Trieb, Gefühl, Empfindung — unlautere Gewalten — in ihr niederringen und ihr ganzes Weſen nur auf Vernunft ſtellen müſſen. Aber „ſtatt ihr Gefühl durch unſere Vernunft zu bändigen, ward unſere Vernunft durch ihr Gefühl gelähmt. . . . . Lehrer ſollten wir ſein und lernten nur ſelber die Unarten unſeres Schülers.“ Darin erblickt Anne die Gefahr. Sie ſpricht nicht aus Eiferſucht. Georg ſoll ſich nur nicht vom Gefühl unterjochen laſſen, wodurch er der guten Sache untreu würde. Dieſe Gefahr iſt der Grund, warum Hedwig fort muß. — Georg kann den Ausführungen Annens nichts Triftiges entgegnen, er iſt im Tiefſten getroffen, und über ſeinem Schmerze ſenkt ſich der Vorhang.

Der zweite Akt ſpielt einen Tag ſpäter. Anne iſt eine

Digitized by Google

energische Person. Sie hat über Nacht für Hedwig eine Stelle gefunden. Das hat aber seinen Haken: Hedwig will nämlich nicht fortgehen. Die bevorstehende Trennung hat es ihr klar gemacht, daß sie und Georg einander lieben. Georg hat einen üblen Stand; ihm blutet das Herz bei dem Gedanken, Hedwig zu verlieren, und doch versucht er, dem Mädchen einzureden, daß dies unbedingt nötig sei. Hedwig aber läßt sich schlechterdings nicht überzeugen; mit dem ganzen naiven Egoismus ihrer Liebe sagt sie mit anderen Worten immer wieder dasselbe: es sei gar nichts mehr zu überlegen und zu thun, das Gefühl habe entschieden, und dem müsse man folgen, ob man wolle oder nicht. Das ist anfänglich gar nicht schlecht gezeichnet. Endlich nimmt die Sache aber eine kuriose Wendung. Ungeduldig, daß Georg gar so viel redet, fährt Hedwig plötzlich „mit einer leidenschaftlichen Geberde an ihm empor, als wollte sie ihn vergewaltigen, und ruft: Genieße, genieße! Genossen will ich sein!" Dieser Brutalität kann Georg nicht stand halten. Er weiß sich nicht mehr zu zähmen, packt Hedwig an der Kehle, schleudert sie auf einen Stuhl und wirft sich über sie mit rasenden Küssen. Er hat keinen Gedanken mehr, als daß er ihr Knecht sein will. Nun gilt es freilich noch den Abschied von Anne, und der fällt bös aus. Anne fackelt nicht lange, sie ergreift einen Revolver und schießt nach Hedwig. Georg entreißt ihr allerdings rechtzeitig die Waffe, und es geht ohne Blutvergießen ab. Doch Anne hat ihre Rache nicht aufgegeben; sie will sich zwischen die Liebenden werfen wie ein Rachegespenst, droht sie. Georg erwidert großartig: „Und wenn sich das Sonnensystem zwischen uns drängte, unsere Liebe zerschmetterte es, sich Raum zu schaffen," und mit dieser sentimentalen Phrase aus dem Lexikon Ferdinands schließt der zweite Akt.

Anderthalb Jahre vergehen. Georg, sichtlich gealtert, weilt mit Hedwig am Gardasee. Er empfängt insgeheim den Besuch Annens. Diese bekennt ihm, daß sie mittlerweile eine

Digitized by Google

schreckliche Entdeckung gemacht habe. „Mir ist die Idee ganz gleichgültig gewesen," sagte sie, „und während ich ihr in hingebender Liebe zu dienen schien, warst du es ganz allein, auf den es mir ankam. . . . . Solange ich Gelegenheit gehabt hatte, deine Geliebte zu sein, da hielt ich große Reden über die Thorheit der Liebe und wie das einzige nur die Hingabe an die Idee sei. Und als ich dann die schönste Zeit gehabt hätte, diese Hingabe zu beweisen, da merkte ich auf einmal, daß es mir doch lieber wäre, deine Geliebte zu sein und weiter nichts." Mit dieser Erkenntnis kam sie nun, da der Mensch doch etwas zu thun haben muß, auf die Marotte, Georgs und Hedwigs Schutzengel zu spielen und alles hinwegzuräumen, was dem Glücke beider im Wege stünde. Bis vor drei, vier Wochen sei alles gut gegangen. Da aber sei ein Umschlag eingetreten. Sie habe Beweise, daß Georg nicht mehr glücklich sei, aber die Ursache kenne sie nicht, und um diese zu erfahren, sei sie gekommen. Worin diese Beweise bestünden, und auf welche Weise sie in ihren Besitz gelangt, verschweigt sie mit zarter Rücksicht auf den Verfasser.

Nun berichtet Georg seinerseits, wie er „der Idee" verloren gegangen. Nachdem er das einmal erkannt, habe er seinen einzigen Lebenszweck in dem Glücke Hedwigs erblickt. „Das Größte, das wir zu denken vermögen, vergeht. Aber das Kleinste, das wir irgendwem an Gutem thun, das bleibt." Aber all sein Streben und Hoffen sei vergebens gewesen. Um etwas Schadhaftes auszubessern, sei eines Tages ein Schlosser ins Haus gekommen. Er habe sich als liebenswürdigen Menschen und guten Gesellschafter gezeigt und sei bald täglicher Gast im Hause geworden. Zwischen ihm und Hedwig habe sich bald ein zartes Band geknüpft. Die beiden seien überhaupt recht füreinander geschaffen. „Das gleiche überschwengliche Herz, den gleichen thatfreudigen Lebensmut, die gleiche Sicherheit des Gefühls und die gleiche rührende Unbeholfenheit

Digitized by Google

in allen Dingen der täglichen Erfahrung.“ Ihrer Liebe seien sie sich noch nicht bewußt, aber ein Zufall könne das jeden Augenblick bewirken. Eben seien sie zusammen auf dem See; wer weiß, ob sie nicht gerade jetzt ihr Geheimnis entdeckten.

Georg ist ratlos. Er will nur Hedwigs Glück und ist bereit, zu entsagen; aber die beiden würden aus Verehrung für ihn das Opfer niemals annehmen. Georg hat an Selbstmord gedacht, aber sie würden die Absicht merken, sie würden sich schuldig fühlen und namenlos elend werden. In dieser kritischen Lage weiß die kluge Anne einen guten Rat. Georg möge den beiden in einem Segelboote angeblich entgegenfahren und geschickt umkippen. „Es wird ein böser Zufall gewesen sein. Ich werde es bezeugen.“ Das leuchtet Georg ein. „Anne, mein bester, wahrster Freund!“ ruft er aus, und die beiden nehmen bewegt Abschied voneinander. Gedankenvoll spricht Georg vor sich hin: „Es wird ein böser Zufall gewesen sein, wie so oft,“ und das ist das letzte Wort im Stücke.

Durch die lächerlichen Übertreibungen des Schauspiels schimmert in der That etwas wie ein bedeutungsvoller Konflikt: Menschen, die sich über ihre Natur erheben wollen, und daran scheitern. Aber es wird davon nur gesprochen, der Konflikt läuft in ganz unglaubliche Konsequenzen aus. Georg lenkt doch rechtzeitig zum Natürlichen ein, aber auch er muß zu Grunde gehen. Vielleicht wollte der Verfasser damit andeuten, daß die alten Menschen ebensowenig taugen als die neuen; aber er eröffnet uns doch einen höchst erfreulichen Ausblick auf die Zukunft Hedwigs und des biederen Schlossergehilfen. Das sind doch auch recht alte Menschen; der Schlosser besonders scheint aus Ifflands Zeiten zu stammen.

Und warum opfert sich Georg in so einziger Weise? Für Hedwigs Glück, sagt der Verfasser. Sein Held ist am Schlusse der Begebenheiten zu der Erkenntnis gekommen, daß anderen Gutes zu thun die Lösung der sozialen Frage bedeute.

Digitized by Google

Was er unter „Gutes thun" versteht, ist freilich ein wenig sonderbar; er für seinen Fall forderte Hedwig auf, falls sie einmal eine Laune nach einem anderen hätte, dieser Laune sich unbekümmert hinzugeben, „damit auch nicht eine flüchtige Laune ihre Lebensfreude trübe." Gutes thun heißt also in seinem Sinne: jedem Gelüste des anderen unbedenklich nachgeben; seine Menschenliebe hat also mit der Affenliebe gewisser Eltern für ihre ungeratenen Kinder eine verzweifelte Ähnlichkeit. Aber gleichviel! Nun würfe sich doch die Frage auf: wer soll dem andern Gutes thun? Es hat doch jeder Anspruch darauf, daß ihm Gutes gethan werde. In dem konkreten Falle lautet die Frage so: warum soll sich gerade Georg für Hedwig und den Schlosser opfern und nicht umgekehrt diese für jenen? Wenn immer einer leiden muß, damit dem anderen Gutes geschehe, dann steht es ja um die Lösung der sozialen Frage herzlich schlecht. Dieses Bedenken steigt Georg nicht von ferne auf; er klagt nur über die Unmöglichkeit, in gewissen Fällen dem anderen Gutes zu thun. Doch immerhin! Bescheiden wir uns mit der Thatsache, daß einer von zweien ein Opfer bringen muß, und daß dieser eine just der brave Georg ist. Was veranlaßt ihn aber zu der ganz merkwürdigen Zartheit seiner Selbstaufopferung? Natürlich die mimosenhafte Zartheit der Empfindungen Hedwigs. Diese Hedwig ist eine sentimentale Schwärmerin, ein großes Herz, eine edle Seele, eine Empfindsame aus der Schule des seligen Richardson. Fatal ist nur das eine, daß sie ihren Edelmut erst im dritten Akte am Gardasee entdeckte. Früher war sie eine Prostituierte. Nun ist es von vorneherein etwas unwahrscheinlich, daß eine Dame der Halbwelt, die ihr Gewerbe obendrein mit Lust und Liebe betrieben — so wird Hedwig von Anne geschildert — daß eine solche Dame derart zarter Empfindung jemals fähig werde. Aber wenn wir uns auch dazu bereden ließen, der Verfasser hat selbst dafür gesorgt, uns zu zeigen, daß in ent-

Digitized by Google

scheidenden Augenblicken die Halbweltdame in Hedwig immer wieder lebendig werde. Das „Genieße, genieße! Ich will genossen sein!“ und der brutale Angriff, mit dem sie am Ende des zweiten Aktes über Georg triumphiert, sind doch recht deutliche Reminiscenzen an ihren ehemaligen Beruf. Und diese selbe Hedwig soll nun ein solcher Engel an Zartheit geworden sein? Das ist doch mehr als unwahrscheinlich. Ich glaube weit eher, diese Hedwig wird, wenn sie ihre neue Liebe entdeckt hat, mit ihrem lieben, braven Schlossergehilfen es ebenso machen, wie sie es seinerzeit mit Georg gemacht. „Was heißt denn das, dürfen und nicht dürfen,“ würde sie sagen, just wie damals zu Georg, „wenn es sich handelt um Leben und Sterben?“ Und wenn dann der arme Schlossergeselle auf die Kette von Wohlthaten verwiese, welche sie an Georg fesselten, würde sie erwidern, was sie schon im zweiten Akte gesagt: „Meine Liebe soll sie in Stücke zupfen, diese Kette, wie rissiges Garn.“ Möglich, daß dann der biedere Schlosser noch immer Bedenken hätte; dann aber würde Hedwig in wilder Leidenschaft ausrufen: „Genieße, genieße! Ich will genossen sein!“ — und ob da ein kräftiger Schlossergehilfe besser widerstünde als ein in Versammlungen abgehetzter Führer der Sozialdemokratie, ist eine äußerst kitzliche Frage. Sicher aber scheint mir, daß Georg mit seiner edlen Selbstaufopferung eine ungewöhnlich große Dummheit begeht. Seine Hedwig würde sich schon selbst zu helfen wissen.

Nicht viel klüger benimmt sich Anne. Es fällt schon auf, daß sie von der Prostitution als von einem schändlichen Laster spricht. Sie hat doch alle Vorurteile begraben und die veraltete Moral gänzlich abgethan wie ein verbrauchtes Kleidungsstück. Wie kommt sie auf einmal zu einer Anschauung, die ganz in der verlästerten, alten Moral wurzelt? Noch merkwürdiger ist etwas anderes: Anne bezeichnet den sinnlichen Trieb als eine „unlautere, verführende Gewalt, die des

Digitized by Google

Menschen Vernunft niederringen und einketten muß." Und diese selbe Anne sagt zu Georg: „Meinetwegen bring Dir Weiber mit, alle Tage, soviel Dein Trieb verlangt, ich werde es Dir danken, wenn es Dich stählt und der Genuß die Arbeitskraft befeuert." Das ist eine seltsame Logik. Freilich darf man den Autor nicht für die Schwächen seiner Personen verantwortlich machen. Es gibt sicherlich eine Unzahl von Frauen, die so bemerkenswert unlogisch denken wie Anne. Aber, wenn jemand alle Fingerlang erklärt, wahrhaft Mensch sei nur derjenige, der ganz Vernunft sei, und wenn er dann für sich selber nicht einmal so viel Vernunft aufbringt, um sich vor den gröbsten logischen Schnitzern zu bewahren, so macht er sich einfach lächerlich.

Was soll nun das ganze Stück? Um eine ehemalige Prostituierte in die Arme eines Schlossers zu führen, brauchte man nicht drei Akte Schauspiel über sich ergehen zu lassen. Und was wird uns sonst geboten? Gerede hin und her ohne rechten Sinn und Zusammenhang. Anne und Georg bekennen zum Schlusse einander, daß sie niemals „neue" Menschen gewesen. Schön, aber sie hätten doch bedeutende Naturen sein können, sie hätten es sein müssen, wenn uns ihr Irrtum interessieren oder gar erschüttern sollte; dem Irrtum eines Schwachkopfs bringen wir kein Interesse entgegen. Und Schwachköpfe sind sie alle beide, Anne so gut wie Georg, Georg so gut wie Anne. Wer kann sie und ihren Kampf ernst nehmen? Bahr wird vielleicht sagen: Ich habe das selbst nicht gethan. Gut, dann hat er gegen Windmühlen gefochten. Wer aber beweist, daß ein graues, vierfüßiges Tier mit langen Ohren, das Disteln frißt und I—a schreit, wirklich ein Esel ist und kein Löwe, der darf sich nicht rühmen, der menschlichen Erkenntnis wesentlich aufgeholfen zu haben.

Was also Bahr aus dem Thema schöpft, ist im großen und ganzen belanglos. Um über die Öde hinwegzuhelfen,

Digitized by Google

weiß er kein anderes Mittel als die Einführung brutal-erotischer Szenen. Oder sind diese vielleicht im Zusammenhange begründet? Da wirft sich vor allem die Frage auf: warum ist Hedwig eine ehemalige Prostituierte? Sie hat die „alten", die Gefühlsmenschen zu vertreten, die in sanften Empfindungen, in Weihnachtsstimmungen schwelgen, die naiv den Regungen ihres Herzens folgen, anstatt sich nach den vernunftgemäßen Reflexionen des Kopfes zu richten. Es soll sich nun zeigen, daß Georg, der Reflexions-, der Vernunftmensch, für den er sich hält, nicht im stande ist, sich dem Einflusse eines warm pulsenden Gefühlslebens zu entziehen, das ihm in einem naiven Weib entgegentritt. Daß Georg in Hedwig verliebt ist, hat an sich wenig zu bedeuten; verhängnisvoll wird für ihn nur — wenn wir den Grundgedanken konsequent auslegen —, daß er von dem Gemüt Hedwigs gleichsam angesteckt wird. Der schönste Konflikt könnte daraus hervorwachsen. Nichts nötigt dazu, Hedwig eine ehemalige Prostituierte sein zu lassen. Im Gegenteile, das stellt den ganzen psychologischen Prozeß, der uns interessieren soll, in Frage: Wir müssen uns überwinden, um der Freudendirne von einst so viel Gemüt und Naivetät zuzutrauen, als sie haben muß, wenn sie Georg damit erwärmen soll. Hedwig könnte ganz gut ein braves, unberührtes Mädchen sein; das würde die Sache weit natürlicher machen. Auch dem Schlusse käme das zu statten; die Selbstaufopferung Georgs wäre noch immer kurios genug, aber er dürfte dann doch eher jene Zartheit der Empfindung bei Hedwig voraussetzen, die ihn zu seinem so außerordentlich diskreten Tode veranlaßt.

Eines freilich wäre unter diesen Umständen unmöglich: das „Genieße!" hätte ein Mädchen nicht ausrufen können, das an derlei Dinge nicht durch reichliche Erfahrung gewöhnt ist. Vielleicht ist also dies der Grund. Aber ist dieser bacchantische Taumel nötig? Es hätten vielleicht doch auch decentere Mittel ausgereicht. Ja, mir scheint, sie hätten sogar aus-

Digitized by Google

reichen müssen, wenn der Gedankengang des Stückes unbeirrt bleiben sollte. Von der Gemütswelt des Weibes mußten wir den Umschwung in Georgs Wesen erwarten; das thörichte Herz sollte sich stärker erweisen als der kluge Verstand. Was aber hat das schamlose „Genieße!“ mit Gemüt und Herz zu thun? Nichts, gar nichts. Und gerade das ist es, was Georgs Widerstand zu Boden ringt. Man sieht also: Georg wird einfach von seinen Sinnen überrumpelt, durchaus nicht von seinem Gemüt; davon ist nur die Rede. Der Verfasser hat sich also eine kleine Unterschiebung gestattet. Den Sinn seiner Arbeit hat er damit völlig verrückt, und nichts hat ihn dazu gezwungen. Er hat es doch gethan. Warum? Es war ihm eben um die erotische Szene selbst zu thun, er wollte sie haben, gerade sie. Ich wenigstens kann keinen anderen Grund dafür finden.

Der Grundgedanke des Stückes ist so übel nicht. Bahr hat mit ihm Fangball gespielt, ließ ihn aber zur Erde fallen. Immerhin ist ein Ansatz zu Brauchbarem vorhanden. Die Sprache ist klar, scharf und mit wenigen Ausnahmen einfach, die Gedanken sind glücklich formuliert, Antithesen sind nach dem Vorbilde der Franzosen bevorzugt. Der Dialog ist, wenigstens scheinbar, gedankenreich, freilich durchwegs dem Ibsen'schen nachgeahmt, ganz so schwerflüssig und absichtlich wie dieser. Fragen werden in dem Stücke aufgeworfen, über die ernsthaft nachzudenken wohl der Mühe lohnte. Das alles deutete auf eine gewisse Begabung hin. Aber Bahr geht dem Gedanken, den er gefunden, nicht nach; er begnügt sich damit, ihn für den Schein aufzuputzen. Er behängt ihn mit allerhand Aperçus und zweifelhaften Paradoxen und hüllt ihn in das Gewand einer fadenscheinigen Tragik. Er redet unglaublich viel, um glauben zu machen, daß er in der That etwas gesagt habe. Man durfte das für jugendliche Unfertigkeit halten, die Unklarheit, die Übertreibungen glaubte man ent-

Digitized by Google

schuldigen zu müssen. Man erkannte nicht, wie geschickt diese Unklarheit, die Übertreibungen die Unfähigkeit des Autors zu wirklicher Gestaltung verdeckten; in dem dichten Nebel seines Schauspiels zeichnete sich sein Talent weit größer ab als es in der That ist. Ließ auch das Können noch manches zu wünschen übrig, das Wollen schien bedeutend und verheißungsvoll. Auch die Einführung der erotischen Szenen war klug erwogen. Sie markierten zunächst das Überschäumen der Jugendkraft und täuschten durch ihre rohe Handgreiflichkeit eine gewisse dramatische Energie vor, die dem Verfasser in Wirklichkeit vollständig fehlt.

Die Anerkennung, die das Werk anfänglich fand, ist also begreiflich. Man kam erst später dahinter, daß es Bahrs größtes und vielleicht einziges Talent ist, den Schein eines Talentes zu erwecken.

Als eine Satire auf die Kannegießerei der braven Provinzler setzt das bürgerliche Trauerspiel „Die große Sünde" ein. Es führt uns in den politischen Verein „Opposition", allwo man die Regierung ein paarmal monatlich mit Worten totschlägt. Wir lernen einige komische Charakterfiguren kennen, possenhaft outriert, aber doch mit kecker Laune entworfen. Die Satire ist maßlos weitschweifig, ganz zerfahren, dramatisch nicht im geringsten zusammengehalten, aber dem Verfasser steht kaustischer Witz zu Gebote, und solange er nichts weiter bieten will, als Persiflage, ist er erträglich. Aber vom dritten Akte setzt die Tragik ein, und das ist das Schlimme an der Geschichte. Wenn Bahr pathetisch werden will, wird er immer lächerlich. Der Führer des Vereins Opposition, Dr. Richard Heyden, hat das Schlagwort von dem Widerstand mit allen Mitteln ernst genommen, und als die Regierung eines schönen Tages die Konstitution aufhebt, da predigt Dr. Heyden den Aufruhr mit den Waffen in der Hand. Natürlich wird er hinausgeworfen und hernach obendrein eingesperrt. Damit

Digitized by Google

geschieht ihm nicht unrecht; denn, wenn er so dumm war, die Maulhelden, die im Ausschuß der „Opposition" saßen, für ernste Menschen zu halten, verdiente er exemplarische Bestrafung.

Mit ein paar Monaten Gefängnis ist aber die Tragik Bahrs nicht zufrieden. Der arme Dr. Heyden muß also auch verheiratet sein. Aus dem Gefängnis entlassen, freut er sich schon des liebevollen Empfanges, den ihm seine Frau bereiten werde. Aber die kluge Else erklärt ihm, mit einem Zuchthäusler könne sie, die Tochter einer achtbaren Familie, doch nicht länger leben; verliebt allerdings ist sie immer noch in ihn. Natürlich ergibt sich da die Gelegenheit zu einer wüst erotischen Szene. Else macht auf ihren Gemahl einen Angriff à la Hedwig, er aber stößt sie voll Ekel von sich. Da ist das Frauchen wie umgewandelt; mit kynischer Herzlosigkeit erkundigt sie sich, welche Sustentation ihr Herr Gemahl für sie bestimmen werde. Das ist ihm zu viel. Er springt auf, packt Else und erdrosselt sie. Nun hat auch ihn die Erotik ergriffen, und er „schäumt vor Wollust, in Elses Fleisch zu wühlen." Er hat also einen gelinden Anfall von Nekrophilie. Selbstverständlich wird er ins Irrenhaus gebracht. Da aber dies unmittelbar nach dem vierten Akte geschieht — um vier Akte zu spät! — und das Stück einen fünften Akt haben soll, so muß der arme Narr seinen Wärtern durchgehen. Er begibt sich in das Klublokal der „Opposition" und kommt eben zu einer tollen Orgie zurecht. Hier beichtet er seine „große Sünde", daß er sich nämlich wiederholt in Worten und Werken gegen die Heiligkeit der Lüge vergangen habe. Just als er mit seiner Beichte zu Ende, kommen die Irrenwärter und führen ihn ab. Damit endet das Stück.

Es ist so lächerlich, daß jede Kritik zu viel Auszeichnung wäre. Der Verfasser war boshaft genug, es Ibsen zu widmen. Er hat ihm damit allerdings nur gegeben, was er ihm genommen;

Digitized by Google

denn in der „Großen Sünde" ist kaum ein Motiv, das nicht bei Ibsen vorgebildet wäre. Aber freilich, Ibsen hat sich da arg verändert; er hat die Schellenkappe aufgesetzt und spricht tolles, ungewaschenes Zeug, als ob er sich in einer Faschingsnacht stark übernommen hätte.

Bezeichnend für Bahr ist der Umstand, daß ein verbummelter Student, Säufer und Schürzenjäger und ein adeliger Roué, ein kynischer Witzbold, die beiden einzigen Leute im Stücke sind, die als volle Menschen gelten sollen. Es scheint fast, als wären ausschließlich Bordell und Champagnerkneipe die Orte, wo einem das Verständnis des Lebens aufgeht.

Zwischen diesen beiden Trauerspielen veröffentlichte Bahr 1888 eine Bluette „La marquesa d' Amaëgui", der ein nicht unebener Gedanke zu Grunde liegt. Ein Schriftsteller, das Haupt der pessimistischen Schule — Bahr meint offenbar sich selbst — und ein Abgeordneter, der wegen seines idealen Schwunges gerühmt wird, wohnen in der Sommerfrische nebeneinander. In Wirklichkeit ist der Schriftsteller ein lockerer Zeisig, der Abgeordnete dagegen ein Erzphilister. Sie glauben aber, ihre Rollen voreinander auch im Privatleben beibehalten zu müssen, und bringen sich damit um jeden Genuß des Sommeraufenthaltes. Natürlich löst sich die Sache glücklich, und die beiden sind froh, sich voreinander nicht länger genieren zu müssen. Der leichte Spaß ist amüsant, stellenweise sogar witzig vorgetragen, wird aber dadurch arg beeinträchtigt, daß die beiden Helden in ihrer Pose auf das geschmackloseste übertreiben. Bahr scheint sich da übrigens ein Bekenntnis vom Herzen geschrieben zu haben: er ist derselbe Poseur wie der Schriftsteller in seiner Plauderei; mit seinen Werken macht er für seine Person, mit seiner Person für seine Werke Reklame.

Das bekannteste unter Bahrs Dramen ist das Schauspiel „Die Mutter". Es verdankt dies ausschließlich der

Digitized by Google

Häufung von sittlichen Verirrungen, die darin behandelt, zum Teile sogar augenfällig vorgeführt werden. Allerdings tritt das Stück mit viel Prätension auf und affektiert litterarische Bedeutung; aber davon ist in Wirklichkeit nicht das leiseste zu spüren. Aus den widerlichen Szenen des famosen Dramas schreit die völlige Talentlosigkeit zum Himmel. Erfindung ist überhaupt nicht vorhanden; das Stück ergeht sich ausschließlich in Schilderungen. Dabei sind alle möglichen Stilgattungen — wie es scheint absichtlich — durcheinander gewürfelt. Der Naturalismus macht sich in der Hausknechtsprache geltend, die den Personen in den Mund gelegt ist, und in der Mißachtung der Bühnenmöglichkeit; mehr als die Hälfte des Stückes geht auf szenischen Anmerkungen dahin, der Ausdruck wird fast gänzlich der Mimik des Schauspielers überlassen. Dabei liebäugelt der Verfasser mit der typisierenden Kunst eines Goethe; „die Mutter", „der Clown", so nennt er seine Personen; man fühlt sich an die „Natürliche Tochter" erinnert. Es verschlägt ihm dabei durchaus nicht, daß der Fall ganz individualistisch gefaßt ist. Die Dekadence macht sich mit ihrer kindischen Philosophie des Weltschmerzes, ihrer aberwitzigen Umstülpung der Moralbegriffe geltend: wechselseitige Erkenntnis der Laster erzeugt die tiefste Freundschaft. In dem szenischen Spuk, der den Tod Edis vordeuten soll, wird der Mystizismus nachgeäfft, und neben der Wichtigthuerei des Occultismus wird ein Theatercoup nicht verschmäht, dessen Vorbild ersichtlich der „Raub der Sabinerinnen" geliefert hat, nur daß Bahr diesen Possenschlager mit grotesker Geschmacklosigkeit ins Tragische wendet.

Mit dem allerbesten Willen von der Welt wird man an dem Stücke keine litterarischen Qualitäten entdecken können. Aber auch vom Standpunkte pathologischer Betrachtung ist es ein Unding. Nicht weniger als sieben verschiedene Arten sexueller Verirrungen kommen darin zur Sprache, aber kaum

Digitized by Google

eine einzige ist irgendwie glaublich eingeführt. Ja, manche schließen in ihrer Verbindung in einer Person einander geradezu aus. So finden sich bei der Mutter lesbische Liebe und krasseste Mannstollheit, bei Edi Effeminatio und Priapismus vereint. Bei derartiger Zusammenstellung ist nicht einmal an Erwerbung, geschweige denn an Vererbung oder krankhafte Anlage zu denken. Was soll also das ganze dreiaktige Wühlen in dem Schmutz? Litterarisch wertlos, kann es auch nicht als eine pathologische Studie gerechtfertigt werden. Es bleibt somit nur eine Annahme übrig: Bahr hat auf die Wirkung der Cochonerie spekuliert. Es fällt mir nicht ein, mich darüber zu entrüsten; jeder mag thun, was ihm gut dünkt. Aber ich glaube, ein Schriftsteller, der in der ohnmächtigen Eitelkeit, Aufsehen zu erregen, so weit geht, ein Drama wie diese „Mutter" zu wagen, hat sich in den Augen anständiger Leute sein Urteil geschrieben.

Den Erfordernissen der Bühne kommt das vieraktige Lustspiel „Die häusliche Frau" noch am ehesten entgegen. Daß die Erfindung ungewöhnlich dürftig und ziemlich geschmacklos ist, darf nicht überraschen. Den Hauptschlager bringt der zweite Akt. Er spielt im Atelier des Bildhauers Hans Gude. Rieke, Stubenmädchen ihres Zeichens und nebenbei die Geliebte Hansens, kommt zu Besuch. Wie sie erklärt, will sie ihren Dienst verlassen und sich von Hans aushalten lassen, wogegen dieser jedoch Einwendungen erhebt. Während die beiden noch deliberieren, stellt sich Frau Anna Schlieben, die Gemahlin eines Rechtsanwaltes, bei der Rieke bedienstet ist, ein. Eiligst versteckt Hans das Stubenmädchen in seinem Schlafzimmer. Frau Schlieben ist mit ihrem Manne, einem intimen Freunde des Bildhauers, aus verschiedenen Gründen unzufrieden, und klagt dies Hansen. Dieser macht sofort Anstalt, die Situation auszunützen. Er legt seinen Arm um Annas Taille — in diesem Augenblicke pocht der Rechts-

Digitized by Google

anwalt und Gatte an die Thüre. Anna verbirgt sich schnell hinter der spanischen Wand, Hans öffnet, Schlieben tritt ein. Dieser, stark angeduselt, bemerkt unter dem Paravent zierliche Füßchen, und um zu sehen, wem diese Füßchen gehören — er vermutet ein Modell — macht er wiederholt den Versuch, an dem Schirm emporzuspringen. Es gelingt aber Hansen, ihn daran zu verhindern und ihn schließlich hinauszudrängen. Nach angemessener Zeit entfernt sich Anna, nicht ohne vom Bildhauer sich küssen und umarmen zu lassen. Hierauf jagt Hans die unselige Rieke davon, wütend, daß sie ihn verhindert hat, aus Annas Besuch die letzten Konsequenzen zu ziehen.

In so schalen und längst abgebrauchten Situationswitzen bewegt sich Bahrs Lustspiel. Unsäglich lächerlich macht es sich daneben, daß die psychologischen Nuancen jedes Augenblicks in breitspurigen szenischen Anmerkungen ausgetiftelt werden. Dieses Lustspiel ist nichts weiter als eine geistlose Posse mit den anspruchsvollen Allüren einer Seelenstudie, ein arg verschlechterter Schönthan mit einem weitläufigen psychologischen Kommentar, klägliches Betteltum, das sich pomadisiert und parfumiert. Das beste an der Sache ist noch der kaustische Wortwitz, der ziemlich oft sich bemerkbar zu machen sucht; aber dieser Witz ist frech, verletzend und immer kynisch. Er ermüdet auf die Dauer. Anna sagt einmal zu Hans: „Ach, das wird jetzt auch schon langweilig. Immer nur diesen einen Witz — alle Tage! Können Sie nicht einmal eine neue Walze einlegen?“ Aber dieser Hans ist ein Geschöpf Bahrs, er ist Bahr selbst; er hat eben nur eine einzige Walze zur Verfügung, seine Mittel erlauben ihm nicht mehr.

Daß all diese Stücke für die lebendige Bühne gar nicht in Betracht kamen, versteht sich von selbst. Einige Versuche, sie aufzuführen, blieben ohne jede Wirkung. Dagegen errang Bahr mit dem Schauspiele „Tschaperl“ einen zwar nicht bedeutenden, aber unzweifelhaften Erfolg. Ein „Wiener Stück“

Digitized by Google

nennt es der Autor. Er hat freilich kaum ein Recht dazu; denn wienerisch ist daran gar nichts als der Dialekt, der den Personen in den Mund gelegt wird.

Der Inhalt ist kurz folgender: Ein Musikkritiker hat seine Frau, eine reichbegabte, aber noch völlig unbekannte Komponistin, nach allen Regeln journalistischer Kunst „lanciert" und endlich ihrer Oper zur Aufführung verholfen. Das Werk hat ungeheuren Erfolg. Damit verschiebt sich das Verhältnis beider Gatten in verhängnisvoller Weise. Die Frau war bisher gewohnt, ihrem weitaus praktischeren Manne sich unbedingt unterzuordnen; nun aber, von allen Seiten umschmeichelt, beginnt sie diese Unterordnung als lästigen Druck zu empfinden. Der Mann aber kann sich nicht darein finden, die Rolle des Führenden abzugeben, ja sie ist ihm so zur Gewohnheit geworden, daß er unmittelbaren Anspruch auf das geistige Eigentum seiner Frau zu haben glaubt. Es kommt endlich zum Bruche, dem freilich bei der Aufführung eine Versöhnung angefügt oder vielmehr angeflickt wurde.

Man sieht: das Thema ist alt. Doch das hätte nichts zu sagen. Der Stoff an sich ist immer herrenloses Gut; da gibt es kein Eigentum, jeder mag wählen, was ihm beliebt, und derjenige, der aus einem Stoffe das beste zu machen versteht, hat auch das meiste Recht darauf. Nun durften wir hier ein Schauspiel von der Mesalliance der Geister erwarten, wir mußten glauben, der Verfasser werde uns zeigen, wie sich das Genie den Fesseln einer Liebe entwinde, die ihm nicht ebenbürtig ist. Aber von all dem ist leider nur die Rede, und der Autor macht kaum einen Versuch, es wirklich darzustellen. Daß wir die Lobsprüche, die dem musikalischen Genie der Frau gezollt werden, auf Treu und Glauben hinnehmen müssen, ist zwar mißlich, aber natürlich. Allein sie könnte doch eine bedeutende Natur vor uns enthüllen. Wir warten von Szene zu Szene, ohne auch nur die Spur davon zu entdecken.

Digitized by Google

Dieser Frau fällt das ganze Stück hindurch kein beachtenswerter, nicht einmal ein halbwegs vernünftiger Gedanke ein. Ihr ganzer Kampf dreht sich darum, daß sie sich auf Toiletten kapriziert, gegen die ihr Mann Einwendungen erhebt, daß sie das Recht beansprucht, von albernen Gecken sich den Hof machen zu lassen, und darauf besteht, den dümmsten Komplimenten zu glauben. In allem, was sie vor uns spricht und thut, bleibt sie noch weit unter dem Mittelschlag weiblicher Beschränktheit, sie ist ein albernes Gänschen, und ihr gegenüber ist selbst ein so mäßiger Kopf und unbedeutender Charakter wie ihr Mann noch der weitaus überlegene. Man kann aber auch nicht annehmen, daß Bahr an dem Tschaperl habe zeigen wollen, wie kleinlich manchmal Genies in allen Lebensverhältnissen seien. Denn nicht ein Wort deutet darauf hin; im Gegenteile, es spricht alles dafür, daß Bahr die Sache sehr ernst nahm. Von irgend einer Ausführung des Konfliktes ist also gar nicht die Rede.

Trotz alledem ist es erklärlich, daß dieses Stück bei seiner Aufführung einigen Beifall fand; es verdankt ihn ausschließlich einer glücklichen Charge, die viel belacht wurde. Der gefällige Gatte einer Operettendiva — der kluge Manager ihrer Erfolge innerhalb und außerhalb des Theaters — ist mit kecker Laune in leichter Karikatur auf die Bühne gestellt. Es scheint überhaupt die einzige Stärke Bahrs, bekannte Figuren aus der Gesellschaft zu karikieren, eine recht untergeordnete Geschicklichkeit, in der manche Leute sehr mit Unrecht ein Zeichen ursprünglicher komischer Begabung erblicken.

Für sich allein bedeutet Hermann Bahr so gut wie nichts. Er braucht eine Bewegung, zu der andere den Anstoß gegeben haben; er gehört zu jenen, die immer und überall mit dabei sind. Seine größten Vorzüge sind eine gewisse formale Geschicklichkeit und eine große Schmiegsamkeit des Geistes. Er hat zwar keine eigenen Gedanken, aber er hat stets die neuesten

Digitized by Google

Gedanken vom Tage. Er ist immer modern, d. h. seine Ansichten wechseln mit der Mode; sie sind immer nach dem letzten Schnitt. Gerne wählt er die Rolle des Anwaltes, aber seine aufdringliche, marktschreierische Beredsamkeit klingt stark an die Suada des Handlungsreisenden an. Das scheint in der That seine innerste Natur zu sein. Er muß immer eine Firma vertreten, er ist so recht der Commis voyageur der Modernen.

* * *

Unter den modernen Dramatikern wird in jüngster Zeit auch Rudolf Lothar vielfach genannt. Er knüpft mit Vorliebe an alte Muster an. Als er anfing, sich poetisch zu bethätigen, lag der Naturalismus schon in den letzten Zügen. So ist es verständlich, daß Lothar gleich von Beginn aus die dunkelsten Pfade des Symbolismus und Mystizismus einschlug. Das Märchen, das Mysterium ist seine Domäne. Natürlich trägt er es nicht einfach vor mit naivem Glauben, sondern deutet es aus und stopft es mit Problemen voll. Er will tief sein, womöglich der Tiefste unter den Tiefen, und darum liebt er es, den Philosophen zu spielen. Aber seine Philosophie ist nüchtern und pedantisch, und aus seinen Dramen weht uns Schulstubenluft beklemmend entgegen.

Der reife, eigentlich der überreife Goethe hat bekanntlich versucht, die Totalität der Erscheinungen in ein Schema zu fassen und dadurch die dichterische Erfindung vor Lücken und vor allem bloß Zufälligen zu bewahren. Diese Methode greift Lothar auf und wendet sie bei den meisten seiner Dramen an. Gleich sein Märchenspiel „Der Wunsch" ist darnach angelegt. Dem Dichter Enzio wird von einem Zauberer ein Edelstein geschenkt, der die Kraft hat, einen Wunsch — aber nicht mehr als einen — in Erfüllung gehen zu lassen. Enzio überlegt, was wohl das Wünschenswerteste sei. An Reichtum denkt er

Digitized by Google

zuerst, aber diese Versuchung weist er bald zurück. Dichterruhm wäre lockender; allein was hülfen die Ehren, wenn sie ihm unverdient zu teil würden? Auch den Ruhm des thatenfrohen Feldherrn kann er nicht begehren; das wäre seiner Natur zu fremd. Am meisten reizt die Liebe sein Verlangen; doch besinnt er sich: Liebe, durch Zauber erschlichen, scheint ihm nichtig. So kommt er denn zu dem Schlusse, daß nur der Kampf dem Siege Wert verleihe; er wirft den Stein zum Fenster hinaus und will schöpfen „das Glück, das seine Kraft ihm schenkt".

Wie bös in diesem schalen Stücke, das die abgestandensten Gedanken mit dem Gewichte tiefsinniger philosophischer Wahrheiten vorträgt, die schlichte, lebensvolle Form des Märchens mißhandelt wird, will ich gar nicht erwähnen. Aber was ist aus dem Goethe'schen Vorbilde geworden? Die Art, wie Goethe das Leben betrachtet, hat etwas vom Schöpferblick. Wie ein Gott sieht er die weite Welt vor sich ausgebreitet, er sieht die Fäden, die vom Einzelnen zum Ganzen laufen, sein Auge dringt bis zu den Wurzeln alles Lebens, und er begreift den Grund alles Seins und Werdens in der knappen Formel eines mit Notwendigkeit wirkenden Gesetzes. So entsteht sein Schema. Es fröstelt uns oftmals an, aber es ist der eisige Odem des Alls, der uns daraus entgegenweht. Was finden wir statt dessen bei Lothar? Die lederne Disposition eines zopfigen Schulmeisters. Sein Drama liest sich wie der Aufsatz eines fleißigen Gymnasiasten, sorgsam nach Punkt eins, Punkt zwei, Punkt drei u. s. w. gegliedert. Es fehlt nicht der zusammenfassende Schluß, und man vermißt nur die stereotype Wendung: „Aus dem Vorhergehenden ersehen wir die Richtigkeit unserer Behauptung." Das Stück ist in Versen geschrieben und macht somit Anspruch, für Poesie zu gelten. Aber was sind das für Verse!

Und bin ich erst ein Millionär,
Dann plagt mich keine Sorge mehr.

Digitized by Google

Das ist so eine kleine Probe davon. Man sieht: die reine Tantenpoesie, wie wir sie von Geburtstagen und anderen Familienfesten her kennen.

Ganz ähnlich ist das dreiaktige Drama „Rausch" gezimmert. Wir lernen den gemeinen Branntweinrausch, den „Rausch des Lichtes", das ist so eine Art Weltbeglückungstaumel, ferner den Blutrausch, den Liebesrausch, kurz und gut, alle möglichen Arten von Räuschen kennen. Die Handlung ist wüst von gänzlich unbeholfener Hand zusammengewürfelt. Die einfachste Überlegung scheint dem Verfasser zu fehlen. Sein Held, Prätorius mit Namen, ist ein wütender Gegner der Branntweinpest, ein Temperenzler aus innerster Überzeugung; merkwürdig genug ist dieser Mann — Brennereibesitzer. Und aus diesem wunderlich mißratenen Gebälke der Handlung blickt uns Gedankenarmut mit trostlosen Augen entgegen. Geschmacklose Phrasen, wie „Eine Welt möcht' ich in Trümmer schlagen, um den Schrei meines Herzens zu übertönen", wechseln mit argen Gemeinplätzen, wie: „Reif werden braucht Weile! Auf den Frühling folgt der Sommer, auf den Sommer der Herbst; der Baum setzt Blätter an, dann blüht er, dann trägt er Frucht." Ein andermal wird uns zugerufen: „Rausch ist Verderben! Das ist ein großes Wort!" Das überzeugt uns zwar nicht, doch sehen wir daraus, welch' bescheidene Vorstellungen von geistiger Größe die Gestalten des Dichters haben. Dem Autor aber fehlt es nicht an stärkstausgeprägtem Selbstbewußtsein. In dem versifizierten Prolog zu seinem Drama stellt er sich uns als Gralsritter vor, der nichts minderes unternehmen wollte, als die Welt zu erlösen!

Es darf also nicht überraschen, daß Lothar sich daran wagt, Goethe zu korrigieren. Schon Keim war mit dem zweiten Teile des „Faust" nicht zufrieden, Lothars Unzufriedenheit erstreckt sich, wie es scheint, auch auf den ersten Teil. Freilich gehen die beiden Dichter dabei nicht von den gleichen

Digitized by Google

Erwägungen aus; Keim fand die Goethe'sche Tragödie zu wenig deutsch, Lothar scheint darin die tiefere Bedeutung zu vermissen. Er arbeitet also das Thema nach seinem Sinne aus.

Das Drama — er betitelt es „Der Wert des Lebens" und nennt es ein Mysterium — wird mit einem Vorspiel eröffnet. Die Schuld erbittet sich vom Tode eine Gunst. Er soll einen Menschen solange leben lassen, bis er sie, die Schuld, völlig erkannt hat. Wenn der Arme durch diese Erkenntnis göttlich geworden, die Menschheit zu seinen Füßen gesehen und so den Wert des Lebens begriffen habe, dann möge ihn der Tod zermalmen. Dieser willigt ein, und die Schuld freut sich diabolisch ihres Opfers.

Der erste Akt führt uns den Helden, Wilfried, als König vor. Er wird in entscheidender Feldschlacht von seinem ehemaligen Günstling Gothmar besiegt. Verzweifelt will er sich das Leben nehmen, aber der Tod, als Einsiedel gekleidet, erscheint und hält ihn vom Selbstmorde ab. Wilfried mag aber ein Leben ohne Inhalt nicht ertragen. Da ruft ihn der Tod zur Liebe auf. Der entthronte König will nichts davon wissen, denn die Weiber seien alle feil; endlich aber bezwingt ihn die Vorstellung des nackten Weibes, und er beschließt, im Genuß den Wert des Lebens zu suchen.

Allein auch das geht schlimm genug aus, wie der zweite Akt darthut. In einer anmutigen Wildnis hat Wilfried das Weib gefunden. Diese Lilith ist wie vom Himmel herabgeschneit. Eine selige Zeit lang bereitete sie ihrem Wilfried unsägliche Wonnen, aber allgemach verglomm ihre Glut. Wilfried spricht von Liebe, ihr Herz bleibt stumm; Wilfried mahnt an Treue, Lilith versteht gar nicht, was Treue ist. Ihr offenbart sich das Wesen der Liebe in dem brünstigen Röhren des Hirsches. Da kommt Gothmar in königlichem Schmuck, auf der Jagd verirrt. Liliths Schönheit reizt ihn jäh, er reißt sie ungestüm an sich, und da sie „die That liebt", hat sie nichts

Digitized by Google

dagegen. Um so energischer protestiert Wilfried. Allein Gothmar stößt ihm ohne weiteres das Schwert in die Brust. Lilith in den Armen beschreitet er den hölzernen Steg über den Abgrund. „Und lachend biet' ich jedem Trotz," ruft er aus. „Auch mir?!" fragt da der Tod, der plötzlich auftritt. Die Brücke bricht zusammen, und Gothmar und Lilith stürzen in den Abgrund. Der Tod ist wieder als Einsiedel gekommen. Er spricht dem verzweifelnden, das Leben verwünschenden Wilfried Trost zu. „Vertrauet mir, ich heile Eure Wunde," sagt er, und Wilfried, der Dummkopf, vertraut ihm in der That noch einmal.

Im dritten Akte finden wir Wilfried als Arzt. Er haust in einer unheimlichen Studierstube. Er hat es sich in den Kopf gesetzt, die Quelle zu entdecken, aus der unser Dasein fließt. Zu diesem Zwecke hat er so manchen schon, der Hilfe suchte, „mit Gift und Messer begraben". Nun naht ein neues Opfer, Magda, ein Bürgerkind. Ihr Liebster ist Maler, sie traut seiner Beständigkeit nicht recht. Da sie aber ein Kind unter dem Herzen trägt, möchte sie ihren Hubert gerne unlöslich an sich ketten, und begehrt deshalb von Wilfried, der ja im Geruche der Zauberei steht, einen Liebestrunk. Nun hat der Grübler, was er sucht. Das Ungeborene, meint er, werde ihm das Geheimnis des Lebens offenbaren. Er reicht Magda Gift und schleppt sie dann in seine geheime Kammer. Allein bald kommt er enttäuscht zurück. Er ist aufs neue zum Mörder geworden, und sein quälender Drang nach Wissen wurde nicht gestillt. Da tritt Hubert, der Geliebte Magdas ein. Er soll den „Triumph des Todes" malen und möchte zu diesem Zwecke gern bei Wilfried Studien machen. Entsetzt weist ihn dieser ab. Es folgt dann eine Vision, ein Totentanz nach dem bekannten Muster. Den Reigen schließen die gefallenen Krieger Wilfrieds, Lilith, eine Schar Kranker, die Wilfried gemordet, und ganz zuletzt kommt Magda, in ein blutiges Linnen ge-

Digitized by Google

hüllt, und der Schatten eines Kindes. Nachdem die Vision vorüber ist, stellt sich ein Mönch ein, der Wilfried bekehren will; dieser aber kann nicht glauben, und der Mönch muß unverrichteter Sache abziehen. Alsbald erhebt sich Aufruhr. Ein Haufe von Männern und Weibern will das Thor sprengen. Man hatte Magda in das Haus treten aber nicht wieder heraus kommen sehen. Das Thor wird gebrochen, der Haufe stürmt herauf ins Gemach, Hubert an der Spitze. Wilfried will ihm die Brust bieten, aber der Tod reißt ihn weg und entführt ihn.

Der vierte Akt spielt in einem Garten vor Florenz. Eine Renaissancegesellschaft ist versammelt und unterhält sich mit anmutigen dichterischen Spielen. Wilfried, der als „Gast aus Norden" unter diesen Schöngeistern weilt, soll eine Novelle erzählen. Er aber will nach Florenz. Daß dort die Pest herrscht, schreckt ihn nicht ab. „Der Schmerz ist mein Geleit," sagt er. Zum Erzählen bequemt er sich aber doch. Er gibt seine Lebensgeschichte zum besten. Die Zuhörer sind tief erschüttert, und dumpfen Tones schließt er:

„Ich kenn' des Lebens Schuld und seine Pflicht,
Ich kenn' die Nacht und kenne auch das Licht!"

Da kommt der Tod. Ascanio, der Dichter, wird unter seiner Berührung von der Pest befallen. Alle fliehen, nur Wilfried bleibt. Der Tod ruft auch ihn. Er aber, der nun „der wahre Mensch ist, durch Schuld gereinigt", er weigert sich zu folgen. Soll die Menschheit führerlos bleiben, wie sie es bisher war? Er hätte sie so gerne belehrt. Allein der Tod ist unerbittlich. Wilfried muß von der Erde scheiden. Sterbend tröstet er sich damit, daß er sein Leben doch nicht umsonst gelebt; denn nichts von dem, was einmal erkannt sei, gehe der Menschheit verloren. So ist die Schuld um ihren Triumph betrogen.

Das ist in kurzen Zügen der Inhalt von Lothars

Digitized by Google

Mysterium. Es ist kaum eine Szene darin, die nicht in Goethes „Faust" vorgebildet wäre. Bis in die Äußerlichkeiten läßt sich die Anlehnung verfolgen. Lothars ganze Arbeit bestand darin, die Goethe'sche Dichtung um etliche der schönsten Partien ärmer zu machen, und, was von dem Reichtum des Olympiers übrig blieb, in eine andere Ordnung zu bringen. Er hat aus dem „Faust" lebende Bilder geformt, das ist alles. Was er aus Eigenem zuschießt, ist blutwenig, und dieses Wenige beleidigt. Der Grundgedanke, die Läuterung durch Schuld, wird jämmerlich verbogen durch die knabenhafte Auffassung von Schuld, wie sie zu den Eigentümlichkeiten der modernen Degenerierten gehört. Die Schuld, wie Lothar sie denkt, hat etwas Reizendes an sich, sie erzeugt Lustgefühle; darum wird sie in seiner Dichtung zum Motiv des Handelns, anstatt einfach dessen Folge zu sein. Damit verliert aber der Schluß des Stückes jeden Sinn. Was in Goethes Drama groß und erschütternd ist, wird in Lothars Mysterium lächerliche Übertreibung oder abstoßende Plumpheit. Wie täppisch stehen die Lilith-Szenen neben ihrem Vorbilde, den Helena-Szenen, da! Wie borniert nimmt sich der Arzt Wilfried neben dem titanischen Forscher und Denker Faust aus! Was für eine armselige Jammergestalt ist dieser Tod neben dem genialen Bösewicht Mephistopheles!

Aus dieser grausamen Öde blitzt kaum da und dort eine Einzelheit auf, die nicht mißraten wäre. Welcher Schwulst, welcher Bombast im Dialog, und zugleich welche Armut! Der poetische Schwung reißt Lothar so weit fort, daß er seinen Helden einmal ausrufen läßt:

O Wollust jeder Zehe,
O könnt' ich löschen Dich mit meinem Kuß!

Ich bin überzeugt, Lothar käme in nicht geringe Verlegenheit, wenn er angeben sollte, wie man es anstellen muß, um die Wollust der Zehe mit einem Kusse zu löschen.

Digitized by Google

Neben diesem dröhnenden Schwall verstiegener Phrasen vernehmen wir oft genug das Geklapper der knöchernen Prosa. Gothmar z. B. läßt sich einmal folgendermaßen hören:

„Ich aber sage überzeugungsvoll,
Daß jede Glut einmal zu Asche stiebt."

Und welche greulichen Verse beleidigen unser Ohr!

„Der Liebe Wesenskern heißt Entsagen."

Das ist also „der Liebe Wesenskeren" zu lesen. Und derartige schülerhafte Verstöße gegen die Metrik passieren Lothar des öfteren. Auch mit der deutschen Sprache führt er einen Strauß, der nicht immer mit seinem Siege endet. Er sagt „zu köstlich Spiel" anstatt „zu köstlichem Spiel" und dergleichen.

So sieht die Verbesserung des Faust aus, die Lothar dem deutschen Volke vorlegt. Es wäre besser für ihn gewesen, er hätte die Sache unterlassen. Es hat niemanden darnach verlangt, zu wissen, wie grausam man das herrliche Goethe'sche Original karikieren kann.

Ein Spiel mit Symbolen ist auch das Bühnenmärchen „Der verschleierte König". Das trockene Schema, das Lothar sonst immer zur Hand hat, ließ sich hier nicht gut anwenden — wenigstens nicht ganz — und am Ende des ersten Aktes, nachdem man endlose Auseinandersetzungen über die beste Staatsform hinter sich hat, glaubt man einen Augenblick, es werde nun zu einer spannenden dramatischen Verwicklung kommen. Aber es folgt eine öde Liebesepisode, die bitter enttäuscht, und das Drama klingt dann in banale Allegorien aus. Von einer Lösung ist nicht die Rede, weil gar nichts da ist, was der Lösung bedürfte. Der Dichter plädiert in dem Stücke mit etwas verspätetem Eifer für die Bewilligung einer konstitutionellen Regierung. Es ist wohl eine unbeabsichtigte Ironie, daß es just der Narr ist, der so beharrlich für die Volksvertretung schwärmt.

Digitized by Google

Lothar hat auch ein Lustspiel geschrieben; es führt den Titel „Frauenlob". In Seeau, einer Gebirgssommerfrische, hat sich eine kleine Künstlerkolonie angesiedelt: Musikdirektor Zirm, Schauspieler Bolz und seine Schwester Willy, die Koloratursängerin Anna Rellstab und der Kritiker Dr. Brandl. Es findet sich auch ein guter Bekannter, der Rechtsanwalt Hans Probst, ein, und bald nach ihm erscheinen der Schriftsteller Walther von Wiesner und seine Nichte Mathilde auf der Bildfläche. Hans Probst hatte diese beiden bereits auf der Reise getroffen. Er war von Mathilden entzückt, konnte sich ihr aber bisher nicht nähern. Doch nun vermittelt sich die Bekanntschaft leicht genug. Mathilde hatte sehr wohl bemerkt, daß Probst ihrer Spur mit Beharrlichkeit folge, sie hatte jedoch ebenso richtig herausgefunden, daß er dies nur thue, weil er sie für Wiesners Gattin halte. Um ihm eine Lektion zu erteilen, bewegt sie ihren Onkel, sie als seine Frau vorzustellen. Als solche gilt sie denn auch in der kleinen Künstlergemeinde.

Natürlich umschwärmen außer Hans auch Bolz und Zirm die junge Frau, und selbst Brandl, der — obwohl prinzipiell Weiberfeind — eben im Begriffe steht, sich alles Ernstes mit Willy zu verloben, zeigt nicht übel Lust, von der doppelt verbotenen Frucht zu naschen.

Aus diesen Verhältnissen ergibt sich eine Reihe von ziemlich belanglosen Szenen. Das Resultat ist, daß Hans in Mathilde sich ernstlich verliebt, und daß auch sie Feuer fängt. Als Beweis seiner Liebe fordert sie von ihm, er möge sie von Wiesner zu seinem Weibe begehren. Hans, der früher der Ansicht war, die Liebe „sei eine lustige Sache", hat in Seeau einsehen gelernt, daß „die Liebe etwas sehr Ernstes und Heiraten das schönste Ding ist, das je erfunden worden". Er hat also nichts dagegen, Mathilden zu seinem Weibe zu machen, vermutet aber in Wiesner, ihrem vermeintlichen Manne,

Digitized by Google

ein immerhin beachtenswertes Hindernis seiner lobenswerten Absichten. Natürlich ist er nicht wenig erstaunt, Wiesner sofort bereit zu finden. Da dieser gar noch salbungsvoll wird und ihm das Glück Mathildens ans Herz legt, wendet sich Hans empört von ihm ab. Wiesner thut eben dem Autor den Gefallen, ganz und gar zu vergessen, daß ihn Hans für Mathildens Gatten halten muß. Dieser Opfermut ist um so höher anzuschlagen, als Herrn Wiesner just dasselbe Vergessen kurz vorher, da er Fräulein Anna Rellstab einen Heiratsantrag machte, die ganze Höhe der sittlichen Entrüstung einer Koloraturſängerin ermessen ließ und ihm eine äußerst schneidige Verurteilung seiner vermeintlich bigamischen Gelüste zuzog. Aber die Verwirrung löst sich zur rechten Zeit, Hans führt Mathilden, Herr Wiesner die Sängerin und Dr. Brandl seine Willy heim. Bedauerlich ist nur, daß Bolz, Zirm und Köberl, der verwitwete Wirt von Seeau, leer ausgehen.

Der komische Herr Lothar ist leider lange nicht so komisch als der tragische. Immerhin ist „Frauenlob" sein bestes Stück. Das ist erklärlich. Schon das Lustspiel an sich zwingt ihn zu einer gewissen Natürlichkeit im Dialoge. Freilich macht sich die Unnatur der Phrase breit genug, und das auch an Stellen, wo das Kauderwelsch sinnloser Wortdreherei keineswegs satirischen Zweck hat, doch ist wenigstens dem allerärgsten Schwulst ein Damm entgegengestellt. Einen weiteren Vorteil für den Verfasser bedeutet es, daß Lustspielmotive in ihrer Nachahmung nicht so leicht die Züge der Karikatur annehmen als tragische Motive. Der Grundgedanke, daß ein eheſcheuer Mann sich heftig verliebt in dem Glauben, daß seine Angebetete für ihn glücklicherweise unerreichbar sei, ist oft genug dagewesen. In einer sanften, aber ergötzlichen Variante hat ihn Wilbrandt in seinem Lustspielchen „Unerreichbar" behandelt. Die Hauptszene, daß der Mann, der sich für den bekannten „Dritten im Bunde" hält, von dem vermeintlichen Gatten freundschaftlich

Digitized by Google

aufgefordert wird, die Frau zu lieben, ist gleichfalls ziemlich alt. In dem französischen Schwank „Der Herr Ministerialdirektor", der sich vor einiger Zeit in das Burgtheater verirrte, mußte man eine Reprise dieses „komischen" Einfalls erleben. Lothar hat also, wie man sieht, auch im Lustspiel die Einfälle anderer, aber er kompromittiert sie nicht so sehr wie im ernsten Drama. Witze sind unglaublich zäh, man kann sie an die Wand werfen, man kann sie treten, es bleibt immer noch ein Fünkchen Leben in ihnen. So darf denn in Lothars Lustspiel der Schauspieler passieren, der für eine Liebeserklärung seine handwerksmäßigen Mätzchen sich zurecht legt und von ihnen eine kolossale Wirkung sich verspricht, darum findet auch noch der Nimrod, der von Krokodil- und Tigerjagden lateinert, sein Publikum. Es ist unter Umständen nicht so schwer, Lustspieldichter zu sein.

Übrigens muß man anerkennen, daß neben abgedroschenen Posseneffekten auch manches in dem Lothar'schen Lustspiele steht, was gar nicht so übel aussieht: — Plauderei freilich, nichts weiter als amüsante Causerie. Lothar, der zum Dichter so wenig Talent besitzt, ist ein gewandter Feuilletonist, und daß man in dem Lustspiele unserer Zeit bisweilen Feuilletonist sein darf, kommt seiner Komödie sehr zu statten.

In der Technik verfolgt er durchwegs die ausgetretensten Pfade. Die Szenenführung hat ihm offenbar nicht das geringste Kopfzerbrechen verursacht; die einzelnen Szenen taumeln ziel- und planlos durcheinander, und die Art, wie beispielsweise Auftritte und Abgänge motiviert werden, erinnert an die gutmütige Unbeholfenheit der allerältesten Zeiten. Auch die gewisse komische Soloszene, die dann in ein unerwartetes komisches Duett übergeht, behält Lothar mit schöner Unbefangenheit bei. Daß er seine Personen bei Seite sprechen läßt, könnte man ihm nicht verargen; schlimm aber ist, daß er derartige Bemerkungen belauschen läßt. Freilich, er scheint einzusehen,

Digitized by Google

daß dies nicht sehr geschmackvoll ist, und versucht, sich darüber wegzuhelfen. Dabei geht er äußerst sinnreich zu Werke. Man höre nur:

Wiesner kommt zu Bolz, der alle Sommergäste Seeaus zu einem Imbiß geladen hat. Er fragt, ob Mathilde schon hier sei. Bolz gibt zur Antwort, die gnädige Frau — denn er hält Mathilde für Wiesners Gemahlin — sei mit dem Anwalt auf den See hinausgerudert. Bolz und die noch anwesende Anna ziehen sich ans Fenster zurück, und darauf sagt

Wiesner (vorne, für sich): Ich glaube fast, das Spiel gelingt der kleinen Hexe. Ich hätte nie gedacht, daß sie solches Talent zur Komödiantin hat. Aber mit Komödie wollen ja die Männer gefangen werden. (Unwillkürlich laut werdend.) Heiraten ist allemal eine Dummheit.

Bolz (der den letzten Satz gehört hat, für sich, hinauszeigend): Der Arme! Ihm schwant etwas!

Also Herr Wiesner wird in seinem Selbstgespräche, das ja eigentlich nur als stumme Gedankenfolge angenommen werden kann, „unwillkürlich" so laut, daß ihn Bolz auf etliche Meter Entfernung vortrefflich versteht! Und warum? Lothar will einen Witz anbringen. Es ist durchaus kein anderer Grund vorhanden. Allen Respekt vor der Bewunderung, die Lothar seinen eigenen Witzen entgegenbringen mag, aber daß der arme Wiesner plötzlich so „unwillkürlich" laut werden mußte, das ist, wie mir scheint, ein Akt arger Willkür von seiten des Verfassers. Übrigens muß ich gestehen, ein rührenderes Bekenntnis völliger technischer Hilflosigkeit als dieses „unwillkürlich laut werden" ist mir noch nicht vorgekommen.

Aber innerhalb dieses Hausrates aus Urväterzeiten thut Lothar schrecklich modern. Seine Personen, ihre Ansichten, ihre Gewohnheiten — all das ist weggeholt aus jenen Kreisen, für die das „Heute" nichts anderes ist als die jüngste Vergangenheit. Man goutiert nicht mehr die spröden Reize des Mädchens, man läßt sich viel lieber von der „köstlichen Reife"

Digitized by Google

des Weibes anziehen, „Frauenlob" tritt an die Stelle des früher so oft verkündeten Mädchenlobes. Freilich, in diesem Punkte reicht die moderne Verwegenheit Lothars nicht weiter als bis zur französischen Sittenkomödie von anno fünfzig. Aber er läßt es dabei auch durchaus nicht bewenden. Sein Hans Probst zum Beispiel, der durch seine verbummelte Burschikosität über seine Müdigkeit hinwegtäuschen möchte, halb Geck, halb Philosoph, halb Moralist, halb Faun — der ist doch scheinbar frisch aus der Pfanne, er ist ungeheuerlich modern, möchte man sagen. In der That, er erinnert stark an Schnitzlers Anatol, ich glaube, er kleidet sich sogar getreu nach diesem Vorbilde. Aber Anatol trägt seine raffiniert gewählte Kleidung mit einer unverschämten Eleganz, und diese Eleganz geht dem armen Rechtsanwalt leider ab. Anatol ist nicht nur frivol-blasiert, er ist auch geistreich. Geistreich sein ist allerdings nicht gerade viel, aber es ist immerhin eine gute Entschuldigung für den Mangel anderer Talente. Anatol ist weiters von einer beachtenswerten Konsequenz, die er selbst dann nicht verleugnet, wenn er auch äußerlich seinen Prinzipien untreu wird. Hans Probst aber ist vor allem „Lustspielheld"; er erinnert sich, daß er als solcher die Verpflichtung habe, bekehrt zu werden. Im ersten Akte vermaledeiter Kuckuck, entpuppt er sich allgemach als ganz gewöhnlichen Gimpel, der auf die erste beste Sprenkel auffitzt und die allerschönste Anlage hat, sich zähmen zu lassen.

Modern ist auch die Wahl der Personen: lauter Künstler, Schriftsteller und dergleichen. Es scheint in der That, daß manche Autoren nicht über ihr Stammcafé hinauskommen. Auch Lothar bewegt sich in dieser reizvollen Beschränkung. Er hat es so an den Mustern gesehen. Er gibt sich offenbar redliche Mühe, es ihnen in allem nachzuthun. Aber über Äußerlichkeiten kommt er nicht hinaus. Er ist nur so lange modern, als ihm die Mode gestattet, in den ältesten Formen

Digitized by Google

der Dichtkunst zu kramen. Wenn er ins Leben der Zeit eingreifen soll, dann thut er nur so, als ob er modern wäre.

Man könnte wohl fragen, warum er das versucht, obschon er augenscheinlich nicht den geringsten Beruf dazu hat. Ich glaube, er hat sich die Methode Mathildens zurecht gelegt. Diese borgt sich den Frauentitel, um ihrer Macht über Männerherzen sicher zu sein, Lothar entlehnt die parfumierte Koketterie der Modernen, um sein unbedeutendes Werkchen damit interessant zu machen. Und er hat recht: es gibt ja immer da und dort so manchen Hans Probst, der die Dohne nicht merkt und sich fangen läßt.

Alles in allem denn: in Lothar haben die Modernen ihre Karikatur gefunden.

III.

Schnitzler. Dörmann. David.

Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eig'nen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden . . . . . .

So hübsch begleitete Loris ein Buch von Arthur Schnitzler ein, das den Namen „Anatol" führt. Sieben Einakter, die untereinander nur insoferne zusammenhängen, als in jedem von ihnen Anatol die Hauptperson ist, sind in dem Buche vereinigt. Das letzte Stück kann als eine Art Schluß gelten: Anatol, dieser Junggeselle von innerstem Beruf, wird Ehemann. Aber es ist dafür gesorgt, daß die Sache nicht mit einem energischen Punktum endet, sondern mit einem Gedanken-

Digitized by Google

strich, der mit durchsichtiger Geheimnisthuerei auf Kommendes hindeutet. Am Abende vor seiner Hochzeit besteht Anatol noch ein Abenteuer: er begegnet seiner ehemaligen Geliebten und führt sie mit sich nach Hause. Des andern Morgens will das Mädchen durchaus nicht fortgehen; die Stunde drängt, und Anatol muß ihr gestehen, was er ihr lieber verschwiegen hätte, daß er heute noch Ehemann werde. Die Schöne ist wütend und macht ihm und seinem Freund eine böse Szene; aber allgemach beruhigt sie sich: die Betrogene ist doch schließlich nicht sie, sondern die andere; sie weiß, daß sie wiederkehren wird. . . . . .

Das ist der Polterabend eines Don Juan. Aber der tolle Übermut, der kynische Leichtsinn klingt recht wehleidig aus. Diesem Anatol liegt immer ein gelinder Katzenjammer in den Gliedern. Es scheint fast, als ob er alle die tollen Streiche nur ausführte, um seinen Katzenjammer zu übertäuben. Er sagt es selbst: „Ich bin stets ein Hypochonder der Liebe gewesen," und man darf es ihm glauben. „Es gibt manches Glück, das mit dem ersten Kusse zu sterben begann," sagt Max, sein Freund, dem wir in den Einaktern öfters begegnen. Anatol kennt eigentlich gar kein anderes Glück. Er ist immer unbefriedigt, er läßt sich von halbem Empfinden, halben Stimmungen schaukeln. So ist auch Schnitzlers Buch. Matte Hypochondrie und leise Ironie fließen ineinander und erzeugen ein eigentümliches Stimmungsgemisch. Manche von den sieben Einaktern wagen die losesten Situationen und Gedanken, und sie sind doch alle zart bis zur Zaghaftigkeit. Etwas Scheues, Dämmeriges liegt in ihnen. Das ist einmal so modern.

Loris hat seine Freunde vorzüglich geschildert. Diese Leute spielen wirklich „ihre eig'nen Stücke, die Komödie ihrer Seele, ihres Fühlens Heut und Gestern." Sie schauen am liebsten in sich; den freien Blick hinauszurichten auf das bunte Leben des Tages, verdrießt sie, der Strahl der Sonne blendet

Digitized by Google

ihr Auge. Es ist zweifellos interessant, die geheimsten Seelenregungen eines Menschen zu belauschen, aber unser Wissensdurst ist vollkommen gestillt, wenn wir uns in ihnen einmal auskennen. Wir verlangen durchaus nicht, daß uns derselbe Mensch in tausenderlei Situationen vorgeführt werde, die noch dazu voneinander kaum merklich verschieden sind, die überzarten Abschattungen seiner Gefühle und Empfindungen müssen uns nicht alle wirklich gezeigt werden; wir können uns selbst ganz gut hineindenken. Allzuviel muß auf die Dauer um so mehr ermüden, je gleichartiger es seiner Natur nach ist. Die Eigenliebe der modernen Dichter verhindert sie, das zu erkennen; sie werden nicht müde, sich immer wieder von allen Seiten zu beschauen. Sie entdecken jede Stunde etwas Neues an sich und merken nicht, daß sie im Grunde doch immer dieselben sind, daß sie heute gerade so aussehen wie gestern und vorgestern, und daß sie morgen um kein Haar anders aussehen werden als heute. Die indischen Fakirs betrachten stundenlang ihren eigenen Nabel, sie empfinden eine Art Wollust dabei, aber was geht uns der Nabel anderer Leute an?

In dem Einakter „Episode" hält Anatol Revue über seine „Vergangenheit". Er hat sie in kleinen Päckchen zierlich geordnet. Briefe sind darin, manchmal nur eine Locke, eine Blume, kurz irgend etwas, das erinnert. Es ist für Anatol eine wehmütige Freude, darin zu kramen. Just so macht es Schnitzler in seinem Buche; er ordnet und sichtet seine Vergangenheit. Und wie für Anatol jedes Päckchen seine eigene Bedeutung, seinen eigenen Reiz hat, so hat wohl auch für ihn jede Liebesepisode einen ganz besonderen Zauber, und es ist schließlich zu begreifen, daß er die Vielheit solcher kleinen Abenteuer für eine Mannigfaltigkeit hält. Wir aber horchen nur zu, wir sind unbeteiligt, und wir sehen, daß doch im Grunde eine Liebelei wie die andere war. Anatol muß zu seiner Beschämung erfahren, wie unrecht er hatte, an seiner

Digitized by Google

„Vergangenheit“ mit so zarter Schwärmerei zu hängen; Schnitzler zieht aber keinen Nutzen aus der Lektion, die er seinem Helden erteilte. Hinter der ironischen Miene, die er annimmt, verbirgt sich nur schlecht die etwas eitle Pietät, die alles, selbst das Kleinste, für wichtig und bedeutend hält.

Schnitzler glaubt offenbar, er beleuchte seinen Helden von vielen Seiten. In Wirklichkeit aber bringt fast jedes Stück dasselbe Verhältnis: auf der einen Seite Anatol, der leichtsinnige Melancholiker, wie man ihn nennen möchte, auf der anderen irgend ein leichtsinniges Frauenzimmer. Auch der Exponent dieses Verhältnisses bleibt natürlich unverändert: eine Liebe, die schon tot war, bevor sie noch gestanden wurde. Es ist das die Liebe einer müden Seele, des künstlichen Reizes bedürftig, eine Liebe, die sich im kleinen Abenteuer erschöpft, im Abschiede schwelgt, in Agonien auflebt, die Liebe eines geistvollen aber seelisch gebrochenen Müßiggängers, Afterliebe, nicht einmal frischer, fröhlicher Sinnengenuß. Schnitzler merkt das Einerlei nicht, in dem er sich bewegt. Er lebt in seinen Nerven, und diese Nerven spielen so fein und so mannigfaltig, tausend und tausend der zartesten Nuancen des Empfindens regen sie an. Aber dieses leise Spiel, diese kleinsten Nuancen, sind sie nicht etwa bloß die „Komödie der Seele“? Glaubt Schnitzler nicht mehr zu empfinden, als er in der That empfindet? Unabläßige Selbstbetrachtung verwirrt den Blick. Wer jeden neuen Eindruck peinlich beobachtet, läßt sich leicht verleiten, den neuen Reiz auch für neuartig zu halten. Es ist ein trügerisches Wagnis, die Nerven zu kommentieren. Was Schnitzler in seinem Buche bietet, sind Variationen über dasselbe Thema, kunstvoll geschrieben, aber doch nichts weiter als bewegte Monotonie, und man kann davon nicht gerade sagen: variatio delectat. Diese Anatol-Poesie kommt über Kleines und Kleinigkeiten nicht hinaus, sie bleibt im besten Falle Episode, es fehlt ihr die Entwickelung.

Digitized by Google

Die naive Verbrecherin, das süße Mädel aus der Vorstadt gelten als Typen, welche die Modernen gefunden haben, nicht ganz mit Recht. Jedesfalls hat die junge Wiener Schule diese Figuren bereits übernommen. Doch darauf kommt es nicht an. Wohl aber darf man fragen, ob diese Typen wirklich eine Bereicherung der Litteratur bedeuten oder nicht. Wie steht es um das süße Mädel? Was hat es zu sagen? Es ist eigentlich immer nur Episode im Leben des Mannes. Das ist nicht viel, aber immerhin! Es kann doch seine besonderen Züge haben. Was haben die Modernen an ihm entdeckt? Es ist so köstlich naiv selbst in seiner Verstellung, so allerliebst unverschämt in seinem unbemäntelten Egoismus, es kann so reizend dumm plaudern und ist so'n guter Tolpatsch! So ungefähr wird es geschildert. Nun freilich, man versteht ganz gut, warum dieses süße Mädel, die kleine Näherin, die Verkaufsmamsell den Modernen so interessant werden mußte. Das dumme Geplauder vor allem ist es, das gar so lieb gefunden wird, der Mangel an Bildung und Überbildung. In den Salons, in denen unsere Dichter verkehren, schminkt man seine Empfindungen und seine Einfälle, sorgsamer als die Toilette des Leibes wählt man die des Geistes, der albernste Gedanke muß sich im Frack präsentieren. Man fühlt in Liedern und spricht in Epigrammen. In einem der Schnitzlerschen Dramen sagt Anatols Freund, bevor er die Bühne verläßt: „Ich kann nicht ohne ein Aphorisma abgehen." So sind sie alle, die Leute, bei denen unsere Dichter zu Hause sind. Sie treten mit einem Aphorisma auf, und, ein Aphorisma auf den Lippen, gehen sie ab, sie sind wandelnde Aphorismen. Aus dieser Stickluft falschen Witzes, erlogenen Geistreichtums heraus mag man sich nach der reizenden Dummheit sehnen, das ist möglich, aber interessant wird diese Dummheit darum noch lange nicht. Der Typus des süßen Mädels hat keine positiven Züge; er unterscheidet sich von dem der übrigen

Digitized by Google

Weiber nur durch den Mangel an Verstandesbildung und gesellschaftlichem Schliffe. Aber gerade darum, weil das süße Mädel nicht hat, was den modernen Dichtern selbst anhaftet und den Kreisen, in denen sie heimisch sind, die erkünstelte, geckenhafte Eleganz des Geistes und der Sitte, gerade darum fesselt es sie. Wenn aber in diesem Verhältnis irgend wer interessant ist, so ist es nicht die kleine Näherin, die uns gar nichts Neues zu sagen hat, sondern der Bildungskrüppel, der bei dem leichten Mädel vom Grund das Geheimnis der Liebe zu enträtseln glaubt, der, unfähig, sich über seinen Kreis zu erheben, gelangweilt und geekelt die Stufen gesellschaftlicher Entwicklung hinabsteigt.

Schnitzler macht darin keine Ausnahme, im Gegenteile: er kann als Muster seiner Gattung gelten. Aber bei alledem ist er doch ein Talent. Ob seine Anatol-Einakter außerhalb gewisser Kreise gefallen, möchte ich bezweifeln; geschrieben aber sind sie reizend. Eine leichte Sicherheit liegt in der Sprache, die unwillkürlich verführt; die graziösesten Einfälle lösen einander ab, die zartesten Empfindungen, jeder verschwimmende Schatten eines Gefühles ist beobachtet und mühelos wiedergegeben. Schnitzler liebt das Leise und Sanfte, das Halbe und Träumerische, er weilt gerne in den stillen Dämmerungen der Seele. In einem seiner Stücke schildert er das wehmütige Entsagen mutloser Liebe; eine Frau läßt ahnen, daß sie nicht wagt, zu gestehen, und wir glauben, daß es ihr ernst ist, kein Hauch von Koketterie stört uns. Sie hat dem Manne, den sie liebt, das Geheimnis ihres Herzens verraten, und sie hat es doch bewahrt. Es ist dies das beste unter den sieben Stücken, wirkliche Poesie liegt über ihm ausgebreitet. Aber auch heitere Töne weiß Schnitzler anzuschlagen. Er besitzt nicht nur Witz, sondern sogar einen gewissen Humor, der, mit Gewagtem und Gewagtestem spielend, den Dingen fast immer das Verletzende zu nehmen weiß. Ob aber nun elegisch oder

Digitized by Google

übermütig, anekdotisch sind seine Einakter alle; jeder geht in eine wohl vorbereitete Pointe aus. Es ist kein Zufall, daß das Ende immer in eine Reihe von Punkten oder Gedankenstrichen sich verläuft, just als sollte der Inhalt vom Leser fortgesponnen werden.

Schnitzlers Anatol-Stücke sind in der That „böser Dinge hübsche Formel", und „glatte Worte" gleißen in ihnen, aber „bunte" Bilder, wie Loris meint, sind sie nicht; sie schillern in bunten Farben, aber sie gleichen einander wie ein Ei dem andern.

Die Bühne eroberte sich Schnitzler mit seinem dreiaktigen Schauspiel „Das Märchen". Es fiel durch. Wie die Dinge einmal liegen, war dieses Schicksal des Stückes sehr begreiflich, und es scheint mir zweifelhaft, ob je ein Publikum sich finden werde, das dem Schnitzler'schen Schauspiele freundlicher entgegenkäme. Und doch ist das Werk nicht bloß eine Talentprobe, sondern wirklich eine wertvolle Arbeit.

Es ist nicht gerade viel, was in dem Stücke geschieht. Zwischen Fanny Theren, einer kleinen Schauspielerin, deren Begabung aber bald Beachtung findet, und dem Schriftsteller Fedor Denner besteht eine unausgesprochene Neigung. Nun kommt einmal in einer Gesellschaft bei Therens das Gespräch auf die gefallenen Mädchen. Fedor setzt sich für die armen Geschöpfe ein. Es sei endlich an der Zeit, sagt er, das Märchen von den Gefallenen aus der Welt zu räumen. Wir Männer hätten durchaus kein Recht, immer die ersten und einzigen sein zu wollen. Manches Mädchen, das sich einmal vergessen, wage nicht mehr, sich zu erheben, nur weil unsere gedankenlose Verachtung es niederhalte. Seine Worte machen auf Fanny tiefen Eindruck. Er bemerkt es, und da sie beim Abschied seine Hand erfaßt und verstohlen einen heißen Kuß darauf drückt, weiß er, daß auch sie „eine von jenen" ist.

Der Gedanke peinigt ihn. Die alten Vorurteile, die er

Digitized by Google

längst abgethan glaubte, werden wieder lebendig in ihm. Fanny gesteht, daß sie vorher zwei anderen Männern gehört hat. Das erstemal war es das junge, gärende Blut. Sie hätte den Verführer heiraten können, aber es schauderte sie vor ihm, und sie jagte ihn davon. Dann kam der andere, „liebenswürdig, heiter, schön — er kam wie eine Erlösung. Ich hätte ihn vielleicht mein ganzes Leben lieb haben können — aber ich war ja schon eine von denen, die man verlassen durfte — — —." Fedor verzehrt sich in Qualen. Er liebt Fanny, er fühlt im Innersten, daß sie nicht schlecht ist, aber er kann nicht vergessen. Verzweifelnd ringt sie um ihn und sucht die Vergangenheit aus seinem Gedächtnisse zu löschen. Die Leidenschaft und Innigkeit ihres Flehens erweicht ihn; so lange Fanny bei ihm weilt, glaubt er, daß ihre Liebe echt ist. Aber dann kommen die Zweifel wieder und immer wieder. Endlich erfolgt der Bruch. Es ist bei Therens. Fanny hat ihre erste große Rolle gespielt und Aufsehen gemacht. Freunde, Bewunderer stellen sich ein, um zu gratulieren. Ein Theateragent kommt und bringt in sie, einen Kontrakt zu unterschreiben, der sie nach Petersburg verpflichtet. Die Sache leidet keinen Aufschub. Fanny fragt Fedor um seine Meinung; er rät ihr, gleich allen andern, den Antrag anzunehmen. Er will es nicht sehen, wie ihre Augen ihn bitten, anflehen. Es gelingt ihr, ihn auf einen Augenblick allein zu sprechen. Sie erinnert ihn an seine eigenen Worte, die ihr Mut, Hoffnung, Lebensfreude wiedergegeben. Sie beschwört ihn — umsonst! Er bleibt grausam. Hier, in ihrem Hause, zwischen so viel Menschen erinnert ihn alles an die Vergangenheit, er kann sich von der quälenden Erinnerung nicht befreien. Während Fanny in das Nebenzimmer gerufen wird, geht er fort — auf immer, ohne Abschied.

Es hat schon mancher dramatische Dichter das Bedürfnis gefühlt, den Anwalt der Gefallenen zu machen. Aber

Digitized by Google

bisher begnügte man sich damit, sie einfach zu entschuldigen, mildernde Umstände für ihren Fehltritt anzuführen. Ein Fehltritt blieb es aber immerhin, und der Mann, der ein solches Mädchen zur Frau nahm, hatte zu verzeihen, er galt als großmütig. Fedor Denner — und man darf wohl annehmen, daß in diesem Falle der Autor aus ihm spricht — ist weit radikaler. Der Mann hat einer Gefallenen nichts, gar nichts zu verzeihen. Er hat kein Recht, von dem Weibe, das er heimführt, Unschuld zu fordern. Das Wort von den Gefallenen ist ein Märchen, es gibt keine Gefallenen. Das Mädchen, das seine Unschuld verloren, hat vielleicht übereilt, aber sicher natürlich gehandelt. Das Weib hat ebenso gut das Recht auf Sünde wie der Mann. Zugegeben, daß manche sich hingibt in dem Bewußtsein, etwas Schlechtes zu thun. Aber woran liegt das? An unserer engherzigen Moral, die etwas Natürliches mit Schande belegt. Man sieht, Fedor Denner predigt nicht mehr und nicht minder als die freie Liebe, ein wenig verschämt, aber doch deutlich genug.

Aber dieser Mann der radikalen Theorie benimmt sich in der Praxis ganz anders. Die alten Vorurteile werden in ihm wach, er kann den Gedanken nicht loswerden, daß der Mann einer Gefallenen lächerlich sei. Er liebt das Mädchen und er behandelt sie doch wie eine Dirne. Er sieht ein, wie ungerecht und grausam er ist, aber er kann den Ekel nicht überwinden. Es kommt, wozu es kommen mußte: er verläßt das Mädchen. Verzweifelnd bricht es zusammen. Aber die tragische Figur ist nicht Fanny, sondern Fedor. Nicht um ihr Schicksal handelt es sich, sondern um den Kampf, der in seiner Seele tobt. Ein moderner Schwächling, kann er Überzeugung und Willen nicht in Einklang bringen. Die jeweilige Stimmung, das jeweilige Milieu beherrscht ihn vollständig. Der innere Zwist macht ihn noch wankender. Er kennt sich sehr genau. „Wir haben einen zu kurzen Atem", meint er,

Digitized by Google

„und darum glauben wir, die Luft sei dumpf". Einer seiner Freunde sagt: „Wir alle sind noch nicht reif für unsere neue Welt." „Und das", bestätigt Fedor, „ist unsere tragische Schuld." Dieses Unentschiedene in seinem Charakter ist aber der dramatischen Wirkung in vieler Beziehung abträglich. Das Stück hat keinen Schluß, es endet nicht einmal mit einem Fragezeichen, das man nach Belieben deuten kann. Man kann nicht fragen: was wird aus Fanny, was wird aus Fedor? Das ganze Stück ist nichts als eine Exposition, die jeden Schluß unmöglich macht. Denn Fanny brauchte am nächsten Tage nur zu Fedor zu gehen, und es ist eins gegen zehn zu wetten, daß er wieder kirre würde. Freilich nur, solange sie bei ihm ist. Dann würde er wieder zu schwanken beginnen, und wenn nicht irgend ein äußerliches Ereignis einträte, das der Sache ein Ende machte, würde das Schaukelspiel zwischen beiden überhaupt nie aufhören.

Es fehlt Fedor übrigens nicht nur an Entschiedenheit, auch seine Logik steht auf sehr schwachen Füßen. Daß er von dem Recht, „zu sündigen" spricht, will ich ihm nicht zu hoch anrechnen. Es ist dies einmal so Terminologie der Modernen, obwohl man fragen dürfte, wieso man etwas Natürliches Sünde nennen kann. Entweder das eine oder das andere, sollte man denken, nicht beides zugleich. Aber wie gesagt, das ist ein Wort, nichts weiter. Wenn aber derselbe Fedor, der erklärt, ein Mädchen, das mit ihrer Unschuld nicht erst auf den Bräutigam gewartet, habe sich nichts vorzuwerfen, weil sie nur recht gethan, wenn dieser selbe Fedor in einem Atem von dem „Retter" der Gefallenen spricht und von der Verpflichtung, diese armen Mädchen wieder „emporzuheben", wenn er es als abscheulich bezeichnet, sie durch Verachtung „noch tiefer hinabzustoßen", so wird man stutzig. Wie, fragt man sich, wir haben doch eben gehört, daß diese Mädchen um kein Haar schlechter sind als andere; was hat es dann für einen Sinn,

Digitized by Google

von ihrer Rettung zu sprechen? Was hat es für einen Sinn, sie „wieder emporzuheben", wenn sie doch in Wahrheit gar nicht gesunken sind? Und wie wäre es möglich, sie „noch tiefer" hinabzustoßen, da sie doch gar nicht tiefer stehen als andere? Auch das ließe sich allenfalls noch entschuldigen; Fedor gebraucht die geläufigen Ausdrücke des allgemeinen Sprachgebrauches, deren Richtigkeit er eigentlich nicht anerkennt.

Allein er handelt auch, wie er spricht. Es ist ihm ein empörender Gedanke, daß er in Fannys Leben nichts weiter bedeuten soll, als „auch einen". Dazu ist ihm das Mädel zu gut. Zu ihrer Rettung sieht er keinen anderen Weg als die Heirat, und eben daß er die Lächerlichkeit dieses Schrittes fürchtet, macht ja den tragischen Konflikt aus. Wie sollen wir dies nun verstehen? Fedor predigt doch die freie Liebe. Wenn Fanny durch den ersten und zweiten Mann nicht schlechter geworden, wird wohl auch der dritte an ihrem sittlichen Werte nichts ändern. Es brauchte ihn demnach weder für sie noch für sich selbst zu beunruhigen, „auch einer" gewesen zu sein. Er müßte das von seinem Standpunkte aus für das einzig natürliche Verhältnis ansehen. Oder meint er, eins und zwei zähle nicht, und erst vom dritten Falle beginne die Schlechtigkeit? Ebenso unvernünftig ist es, wenn er an Heirat denkt und Fanny dadurch zu läutern glaubt. Er müßte die Ehe doch einfach für lächerlich, ja für ein Verbrechen halten. Er thut es aber nicht. Er widerspricht nicht nur in der Praxis seiner Theorie, sondern seine Theorie widerspricht sich selbst. Unnatürlich ist er darum nicht, im Gegenteile: so sind diese Leute wirklich, die heute die Welt umgestalten wollen, so schwach an Willen und Einsicht. Es ist möglich, daß Schnitzler selbst diese Mängel gar nicht erkannt hat, daß er nichts weiter als den Kampf zwischen Glauben und Mögen schildern wollte. Das wäre ein Beispiel dafür, wie manchmal die Schwäche des Dichters seiner Schöpfung zum Vorteile aus-

Digitized by Google

schlägt. Es würden sich freilich nicht viel solcher Beispiele anführen lassen.

Dieser Fedor Denner ist wirklich vortrefflich gezeichnet, der geistreiche Dekadent, wie wir ihm hundertmal im Leben begegnen. Dem Gewirr der Stimmungen, aus dem sich der Unglückliche nicht zu retten weiß, folgt Schnitzler mit größter Sicherheit. Er wird manchmal brutal in der Wahrhaftigkeit seiner Schilderung; aber, wie sehr diese Brutalität den Philister im Theater abstoßen mag, künstlerisch verletzend ist sie nicht. Und dasselbe wahre, natürliche Leben spricht aus Fanny, spricht aus den übrigen Personen des Stückes. Die Szenen sind schlicht und sicher geführt, keine Aufdringlichkeit verletzt. Manchmal führen sie auch zu großer dramatischer Wirkung. Der Schluß des ersten Aktes mit Fannys wortlosem Bekenntnisse ihrer Schuld ist wirklich ergreifend.

Der Dialog ist nicht so glatt und fein, wie in den Anatol-Stücken. Vereinzelt taucht eine Phrase aus der alten Schule auf und stört empfindlich. Häufiger stellen sich nach Ibsen'schem Muster eine gewisse Absichtlichkeit und trockene theoretische Erörterung ein. Aber im allgemeinen ist die Sprache doch natürlich und selbst die zahlreichen Pointen, mit denen der Dialog gewürzt ist, springen zwanglos aus der Situation hervor.

Doch alle diese Vorzüge konnten dem Schnitzler'schen Schauspiele auf der Bühne nur wenig helfen. Ohne etwa direkt eine These zu behandeln, ist es doch ein Streitstück. Es kämpft oder will doch für etwas kämpfen, für eine neue Zeit, eine neue Ordnung, eine neue Sittlichkeit. Der Übelstand ist nur, daß uns der Verfasser nicht angeben kann, wie diese neue Zeit, diese neue Ordnung und Sittlichkeit aussehen soll. Das Stück ist unentschlossen, zwitterhaft, wie Fedor Denner selbst; es ist schwächlich in seiner Anlage, unreif in seiner Idee, darum wird es nie befriedigen.

Digitized by Google

Weit besser glückte es Schnitzler mit dem Schauspiele „Liebelei", das zuerst im Burgtheater gegeben wurde und einen entschiedenen Erfolg brachte. Auch hier ist die Handlung sehr einfach.

Mizi Schlager, ihres Zeichens Modistin, im übrigen ein Mädel „mit einem unglaublichen Talent zum Du-sagen", hat eine „Bekanntschaft" mit dem studiosus juris Theodor Kaiser. Einmal bringt sie ihre Freundin, Christine Weiring, mit, ein braves Mädchen, die Tochter eines Violinspielers in einem Vorstadttheater. Bei dieser Gelegenheit lernt Christine den Kollegen Theodors, Fritz Lobheimer, kennen. Die beiden verlieben sich ineinander. Christine ist scheu und verschüchtert. Sie ist keine von den Naturen, die ein glücklicher Leichtsinn über alle Bedenken hinweghebt. Es schmerzt sie, daß Fritz manchmal zurückhaltend ist; sie fühlt es bitter, daß seine Welt nicht auch die ihre ist. Einmal hat sie ihn im Theater gesehen, wie er in einer Loge neben einer eleganten Dame saß, mit der er viel redete, und sie kann sich einer heimlichen Eifersucht nicht erwehren.

In dem Hause, wo Christine wohnt, ist das Verhältnis nicht unbeachtet geblieben. Die Strumpfwirkerin Binder macht den alten Weiring darauf aufmerksam; man könne mit so einem jungen Ding nie vorsichtig genug sein. Weiring hat aber seine eigenen Ansichten darüber. „Was hat denn so ein armes Geschöpf", sagt er, „von ihrer ganzen Bravheit, wenn schon — nach jahrelangem Warten — richtig der Strumpfwirker kommt?" Und er erzählt von seiner Schwester, die kürzlich erst als alte Jungfer bei ihm gestorben. Anfangs, wie sie noch ein schönes, junges Mädel war, da hat er sie wie ein Vater bewacht und für sie gesorgt und sich dabei Wunder weiß wie gefühlt als braven, gewissenhaften Menschen. Als sie aber mit der Zeit alt und grau wurde, da fing er allgemach an, sich ganz andere Gedanken zu machen. „Ich seh' sie ja noch

Digitized by Google

vor mir," sagt er, „wie sie mir oft gegenüber gesessen ist am Abend bei der Lampe, in dem Zimmer da, und hat mich so angeschaut mit ihrem stillen Lächeln, mit dem gewissen gottergebenen — als wollt' sie mir noch für was danken; — und ich, ich hätt' mich ja am liebsten vor ihr auf die Knie hingeworfen, sie um Verzeihung bitten, daß ich sie so gut behütet hab' vor allen Gefahren — und vor allem Glück!"

Sein Kind aber kann des Glückes nicht froh werden. Wohl sucht Fritz sie in ihrem stillen Heim auf, und das ist ihr eine herzliche Freude. Auch er, zuerst befangen in der engen, ärmlichen Welt Christinens, erwärmt sich bald an der rührenden Bescheidenheit und Hingabe des Mädchens. Aber die Freude wird getrübt. Fritz nimmt Abschied. Er geht fort von Wien. Nur auf ein, zwei Tage, sagt er, — zu den Eltern. Christine ist verzweifelt. Eine Ahnung bedrückt ihr Herz, und es quält sie der Gedanke, daß Fritz sie nicht liebe, wie sie ihn.

Tage vergehen. Fritz ist noch immer nicht zurück, auch keine Nachricht von ihm ist gekommen. Christine kann ihre Angst und Aufregung nicht bemeistern. Sie erschöpft sich in Vermutungen und in Versuchen, über Fritz etwas zu erfahren. Da kommt Theodor Kaiser, der, wie sie weiß, Fritz begleitet hat. Seine Miene sagt ihr sofort alles: Fritz ist tot! — „Gefallen!" ergänzt Theodor. Sie errät blitzschnell: für jene Dame in der Loge. „Und was bin denn dann ich?" jammert sie. „Was war denn ich ihm?" Und sie fragt, ob er nichts für sie hinterlassen, keinen Zettel, kein Wort? — „Nichts!" lautet die Antwort. — „Nichts?!" fragt sie verzweifelt weiter. Ob er denn von ihr nicht einmal geredet habe? — „O ja," sagt Theodor, „am letzten Morgen, wie wir hinausgefahren sind, da hat er auch von Ihnen gesprochen." — „Auch von mir!" stößt sie in bitterstem Schmerze hervor. „Und für eine andere hat er sich totschießen lassen —!" Sie faßt sich, sie

Digitized by Google

will Fritz noch einmal sehen. Das sei leider zu spät, sagt man ihr, er sei schon begraben. Es wird ihr zu eng im Zimmer, sie muß fort, wenigstens an sein Grab. Man eilt ihr nach. Der alte Weiring sinkt schluchzend zu Boden: „Sie kommt nicht wieder — sie kommt nicht wieder!“ ruft er verzweifelnd, und wir wissen, daß er recht hat.

Was an dem Stücke besonders wohlthut, ist seine Einfachheit. Schnitzler hat vergessen, daß er ein geistreicher Mensch ist, und das beweist, daß er unter Umständen auch ein wirklicher Dichter sein kann. Daß er gut zu beobachten versteht, hatte er schon in seinen früheren Werken gezeigt; aber so sicher und einheitlich in der Darstellung war er nicht. Gesunde Realistik macht sich da geltend, die sich von allen Vorschriften und Liebhabereien der Schule befreit und einzig dem Wahrscheinlichen zustrebt. Alles unnütze Beiwerk ist vermieden. Wohl wird hie und da der Versuch der Stimmungsmalerei nach Art der Symbolisten gemacht, aber das hält sich durchaus in berechtigten Grenzen, wie im ersten Akte die dunkle Angst vor dem Kommenden. Auch der Dialog ist lebendig und frisch, ohne sich in Nebensachen zu verzetteln; die Leute bleiben mit allem, was sie reden, hübsch bei der Stange. Das Doktrinäre der Ibsen-Schule ist völlig abgestreift, die Charakterisierung der Personen wird ohne Aufdringlichkeit geboten, sie geschieht nicht durch dialogische Erläuterungen, sondern ergibt sich von selbst aus dem Gange der Ereignisse. Dabei wird allerdings das Milieu ausgiebig berücksichtigt, das Detail stark betont, aber es ist immer eine natürliche Beziehung zu dem unbedingt notwendigen Bühnenvorgang da. Die psychologische Arbeit ist ins Feine und Feinste getrieben. Manchmal überrascht ein Wort von elementarer Kraft, das den tiefsten Grund der Seele erschließt. So das „auch“ Christinens. Auch von mir hat er gesprochen! Was redet nicht alles aus diesem schlichten, kurzen Worte zu

Digitized by Google

uns! Und dann: Für die andere hat er sich totschießen lassen! Dieser Egoismus der Liebe im Angesicht des Todes, diese Eifersucht an einer Leiche, wie erschüttern sie! Solche Worte findet nur ein Dichter.

Die Gesellschaft, die Schnitzler in seinem Drama schildert, ist großenteils angefault. Fritz selbst mit seiner Ehebruchssentimentalität ist morsch in seinem Innern. Sein Freund Theodor ist ein leichtsinniger, flacher Genußmensch; nur der „liebe Kerl" in ihm täuscht über die bête humaine hinweg. Mizi Schlager, ein leichtfertiges Ding, fühlt sich außerordentlich wohl als Spielzeug für die Laune junger Herren. Die Strumpfwirkerin, die so solide Anschauungen zum besten gibt, muß zugestehen, daß sie nicht ganz geduldig auf ihren Strumpfwirker gewartet hat. Aber diese wurmstichige Gesellschaft ist durchaus nicht mit behaglicher Breite ausgemalt, wie das sonst bei modernen Autoren gerne geschieht, sie dient nur als Folie für Christine und ihren Vater. Diese beiden sind unberührt; denn daß Christine sich Fritzen in Liebe hingegeben, setzt sie moralisch nicht herab.

Auch in der „Liebelei" meldet sich, wie im „Märchen" ein gewisses Kampfgelüste, nur weit schüchterner und zaghafter. Aber man fühlt doch, daß das Stück nicht bloß auf neuen Anschauungen fußt, sondern uns auch zu neuen Anschauungen leiten will. Man sucht nach den Worten, welche die neue Lehre verkünden, man findet sich aber nicht wohl zurecht. Vielleicht spricht der alte Weiring es aus: nimm das Glück, wo du es findest! Die Verkündigung des Lebensgenusses klingt im Munde eines Menschen, der selbst sein Lebelang entsagt hat, etwas sonderbar, aber doch rührend und durchaus nicht unnatürlich. Allein dieser freien Ansicht begegnet im Stücke vielfacher Widerspruch. Weiring selbst nimmt sie zurück. Christine hat ja nach seinen Worten gethan, sie suchte ihr Glück, wo es sich ihr zu bieten schien; aber ihr Vater findet,

Digitized by Google

das sei ihr recht übel ausgegangen. „Es bleibt wenigstens eine schöne Erinnerung", hatte er gesagt; davon weiß er nun nichts mehr. Die Thatsachen geben ihm auch allzusehr Unrecht. Christine kann sich mit der schönen Erinnerung durchaus nicht abfinden, sie kann nicht entsagen, sie kann nur sterben; denn ihre Liebe füllte ihr ganzes Leben aus. Worin besteht also das Glück, das man im Vorübergehen auflesen, das ein Mädchen erhaschen soll, bevor der Strumpfwirker kommt? Christine wenigstens hat es nicht gefunden, oder vielmehr, sie ist daran zu Grunde gegangen. Man kann doch nicht annehmen, daß der Dichter sie gleichsam als abschreckendes Beispiel aufstellen und sagen wollte: seht, so wie Christine dürft ihr es ja nicht machen! Nun wird man sagen, der Widerspruch liegt einfach in den Personen; dafür hat der Dichter nicht einzustehn. Aber hier verhält sich die Sache doch anders. Der Widerspruch, der in den Personen liegt, hat diesmal auch den Autor gefesselt, er hat ihn selbst gefangen. Der Dichter steht nicht *über* ihm. Die einzige Person im Stücke, deren Schicksal sich innerlich ganz erfüllt, ist Christine, und gerade ihr Los warnt uns vor dem Haschen nach flüchtigem Glück. Es ist in der That, als ob Schnitzler für das Glück die Garantien verlangte, die ein solider Strumpfwirker bieten kann. Das ist doch gewiß nicht im Ernste seine Ansicht. Sehr wahrscheinlich dagegen ist es, daß er über die Sache alles Mögliche dachte und zum Schlusse selbst nicht wußte, was er davon denken sollte. Er kommt immer wieder mit einem „aber" und vermag sich nicht zu entscheiden. So krankt auch die „Liebelei" an einem inneren Widerspruche; nur ist er weniger fühlbar als im „Märchen". Denn hier versagte er der Handlung jede entscheidende Wendung und machte sie ergebnislos, dort vermochte er an der Handlung selbst nichts zu ändern: sie vollzog sich natürlich und mit Notwendigkeit, und wir lassen es damit genug sein, ohne lange darüber zu grübeln.

Digitized by Google

Das Verhältnis zwischen Christine und Fritz erinnert von ferne an jenes zwischen Ferdinand und Luisen. Auch hat Christine in ihrem Charakter manches mit der Millerin gemeinsam: diese Hingebung, dieses völlige Aufgehen in der Liebe. Beide sind schwärmerische, sentimentale Naturen, überschwänglich im Glück, überschwänglich im Unglück. Eine zufällige Ähnlichkeit mag es bedeuten, daß der Vater Christinens Musikus ist, just wie jener Luisens. Freilich, der Wiener Musiker ist weit schwächer, sanfter, gedrückter als der Schwabe Miller. Aber sie beide hadern mit den Dingen der Welt, ein ganz klein bischen revolutionär sind sie beide. Und revolutionär sind auch die beiden Stücke, nur ist das Schiller'sche ungleich stürmischer als das Schnitzler'sche. Dort treibende Energie, hier scheues Abbiegen vom gewohnten Pfade, dort eine große Anlage, titanischer Kampf gegen soziale Vorurteile und Verbrechen, der Wutschrei der unterdrückten Menschheit, und endlich der Sieg des Gedankens, hier ein enger Rahmen, das rührende Schicksal eines einfachen Mädchens, nur zwischen ihr und dem Geliebten, ja, fast nur in ihr selbst sich abspielend, und schließlich ein stilles, wehmütiges Unterliegen, kein verheißungsvolles Aufleuchten, kein Sieg; dort die bürgerliche Tragödie, hier ein tragisches Genrebild aus dem Volke.

Schnitzlers Arbeit ist erfreulich, sie ist ein Zeichen dafür, daß die Besseren unter den Modernen allgemach sich besinnen. Er sucht in allem fein sachte einzulenken: in dem Inhalt, der von den extremen Forderungen der jungen Weltverbesserer nur mehr eine freiere, aber maßvolle Auffassung sittlicher und sozialer Verhältnisse beibehält; in der Form, die immer sicherer dem Schein der Natürlichkeit zustrebt und immer mehr der Bühne ihr Recht läßt. Fast scheint es, als wollte Schnitzler den Faden der guten, alten Wiener Tradition wieder anspinnen. In seiner „Liebelei" werden manchmal, ganz leise, leise anklingend, Grillparzer'sche Töne lebendig, und häufiger

Digitized by Google

noch erinnern wir uns an Bauernfeld, den Meister des graziösen Prosa-Dialoges.

Aber bei alledem läßt sich nicht vergessen, daß Schnitzler ein Dekadent ist. Etwas Müdes, Schlaffes ist in allen seinen Werken, es ist wohl in ihm selbst. Darum erschöpft er sich immer bald, und größeren Formen scheint er nicht gewachsen. Bis jetzt wenigstens hat er es über die dramatische Skizze, das leicht hingeworfene Genrebild nicht hinausgebracht. Er ist nicht reich, aber er hat den Vorzug, das Wenige, was er besitzt, mit Geschick und Anmut zu geben.

* * *

Vor etwa Jahresfrist brachte das Raimundtheater das Schauspiel eines jungen Wieners, „Sein Sohn", zur Aufführung. Der Autor, Felix Dörmann, hatte als Lyriker begonnen. An seinen Gedichten wurde die Glut sinnlicher Empfindung von den einen gerühmt, von den anderen getadelt. Ziemlich allgemein anerkannt wurde der Schwung seiner Sprache, der sich freilich manchmal ins Tiradenhafte verlor. Fast ebenso allgemein wurden die leider nicht seltenen Geschmacklosigkeiten verurteilt, deren sich der junge Dichter schuldig machte.

Als Dramatiker trat Dörmann zuerst mit einer Miniaturtragödie „Hanna" hervor, die 1893 im Verlage der Litterarischen Anstalt zu Leipzig erschien, aber, soviel ich weiß, niemals den Weg zur Bühne fand. Die Fabel weist keine originellen Züge auf, ist aber mit großem Geschicke vorgetragen. Der Dialog ist natürlich und knapp und bequemt sich durchaus der Bühnenform. Die Charaktere sind ohne jeden Firlefanz mit wenigen Strichen klar und sicher gezeichnet, und so geringe Bedeutung das Dörmann'sche Dramolet haben mochte, es war doch ein beachtenswertes Versprechen für die Zukunft.

Digitized by Google

Man kann nicht sagen, daß das Schauspiel „Sein Sohn" dieses Versprechen vollständig eingelöst habe, aber es bereitete auch keine Enttäuschung. Die Wahl des Themas zeugt von ernstem Streben und einer gewissen Selbständigkeit. Es ist sonst Gewohnheit der Wiener Modernen, den Mann nur als Liebhaber vorzuführen, und manchmal geht das so weit, daß sie nicht einmal erwähnen, welche Stellung er im bürgerlichen Leben einnimmt. So macht es beispielsweise Schnitzler mit seinem Anatol. In Dörmanns Schauspiel hat die Liebe wohl auch ein großes Wort zu reden, aber die Fabel erschöpft sich nicht in den Liebeskämpfen des Helden. Das Ringen eines jungen Mannes um seine Daseinsberechtigung macht den Inhalt des Stückes aus. Heini Gasteiger, der Sohn eines berühmten Bildhauers, will Künstler werden gleich seinem Vater. Er möchte sich einen Namen erringen, aber sein Verhängnis ist, daß er einen Namen geerbt hat. Das drückt sein bestes künstlerisches Streben zu Boden. Was er auch versucht, immer und überall steht er im Schatten seines Vaters. Das quält ihn um so mehr, als er sich von seinem Vater absichtlich zurückgehalten glaubt. Eine Statue, die er unter fremdem Namen nach München zur Ausstellung sandte, wird von der Jury zurückgewiesen; sein Vater hatte das Inkognito gelüftet, und das hält Heini für den Grund der Abweisung. Er hegt deshalb wilden Groll. Dazu kommt noch, daß ihm sein Vater wie als Künstler so auch als Mensch im Wege steht. Heini liebt die Gesellschafterin seiner Mutter, das Mädchen aber behandelt ihn rauh und herb: es liebt seinen Vater. Heini wähnt sich also doppelt betrogen, und es kommt zu einer maßlos heftigen Auseinandersetzung. Allerdings gelingt es dem Vater, Heini zu überzeugen, daß er das Urteil der Jury nicht beeinflußt, um die Liebe des Mädchens nicht geworben habe. Das aber treibt den jungen Mann nur der Katastrophe zu: der Künstlertraum zerstört, und zerflattert der Traum der

Digitized by Google

Liebe — was hat ihm das Leben noch zu bieten? Wie würde er das Leben, das seiner noch harrt, ertragen können? Er nimmt Gift, er weicht seinem Vater.

Das ist die Fabel. Junge Dichter pflegen sich sonst in einer weitausgesponnenen Erfindung zu verlieren. Dörmanns Stück dagegen ist in seiner ganzen Anlage von einer peinlichen Dürftigkeit. Der ganze Vorgang, alles, was an dem Schauspiele irgendwie interessieren kann, ruht auf den vier Augen von Vater und Sohn. In die Handlung greift nur noch die Gesellschafterin ein, und zu diesem Trio gesellt sich ungezwungen, aber auch unnötig, die Mutter Heinis. Schon dadurch sind der Verwickelung und Entwickelung recht enge Grenzen gezogen. Dörmann aber beschränkt sich noch weiter, er arbeitet eigentlich nur den Sohn voll und ganz heraus, der Vater hat bloß als dessen Gegensatz einige Bedeutung. Er kommt eigentlich gar nicht dazu, sein eigenes Dasein zu führen. Ungewöhnlich gewaltsam werden die beiden Frauen behandelt. Sie haben immer nur das Stichwort zu bringen. Besonders die Mutter muß jede eigene Regung, wie natürlich sie auch wäre, unterdrücken und sich damit begnügen, in jedem Worte, jeder Bewegung ganz nur Mutter Heinis zu sein. In diese Öde sucht Dörmann durch etliche Nebenfiguren Abwechslung zu bringen, aber diese „Chargen" sind zum Teil possenhaft outriert, und keine einzige von ihnen steht in irgend einem Zusammenhange mit der Handlung. Die Absichtlichkeit ihrer Einführung muß also verletzend wirken.

Die dramatische Konzeption aber ist so übel nicht. Zwar ist die Exposition schwächlich, nach Muster der Modernen im wesentlichen nur referierend, ohne mit kräftigen Zügen dem weiteren Verlaufe des Stückes vorzuarbeiten und dafür ein bestimmendes Moment zu bieten. Aber vom zweiten Akte an tritt die Führung der Handlung ziemlich energisch auf, und Dörmann entwickelt die Charaktere fast durchwegs nur aus

Digitized by Google

den Vorgängen, indem er auf nebenher laufende psychologische Kleinmalerei mit dem Instinkte des Dramatikers verzichtet.

Daß sein Werk zum Teile Widerspruch hervorrief, erklärt sich wohl aus mehr als einem Umstande. Ein Kampf zwischen Vater und Sohn mag das Publikum immer peinlich berühren; selbst eine dichterische Kraft wie diejenige Anzengrubers vermochte das Verletzende eines solchen Konfliktes nicht ganz zu besiegen. Am gefährlichsten aber wurde dem Dörmann'schen Stücke der Held selbst. Ein solches Halbtalent, wie Heini, der mißlungene Versuch der Natur, ein Ganzes zu schaffen, kann im Leben auf das lebhafteste interessieren, von der Bühne herab stößt es uns ab. Es ist, als duldete die Tragik keine Halbheit, als gäb' es keine Tragik aus Schwäche, sondern nur eine aus Überschuß an Kraft. Der Schwächling, den wir bemitleiden sollen, muß mindestens nach Möglichkeit entschuldigt werden. Das aber vergaß Dörmann; sein Heini ist zu schwach, um über alle Hindernisse hinweg dem Höchsten zuzueilen, er ist jedoch stark genug, in maßloser Zornesleidenschaft seinen Vater zu beschimpfen, und verscherzt sich damit unsere Sympathie. Wir sind immer grausame Richter, wenn wir für jemanden nicht schon voreingenommen sind. Wir sehen nicht ein, woher dieser Heini das Recht nimmt, sich gegen sein Schicksal aufzulehnen. Ja, selbst sein Tod hat in unseren Augen etwas Anmaßendes an sich. Muß man denn wirklich sterben, denken wir, wenn man kein Künstler ist? Darf dieser Heini sein Leben einfach fortwerfen, bloß weil es seinen kindischen Ehrgeiz nicht befriedigt? So verletzt uns dieser unglückliche Mensch auch noch mit dem letzten Atemzuge, den er thut.

Einen entschiedenen Erfolg errang Dörmann mit dem Schauspiel „Ledige Leute", welches erst vor kurzem im Wiener Carltheater zum erstenmal aufgeführt wurde. Trotzdem scheint mir dieses Stück einen Rückschritt zu bedeuten. Die äußerliche

Digitized by Google

Technik der Bühne ist allerdings mit großer Leichtigkeit gehandhabt, aber die dichterischen und selbst die spezifisch dramatischen Qualitäten sind gering.

Ein blutjunger Bursche, Bankbeamter seines Zeichens, kommt durch Vermittlung eines Freundes in eine anrüchige Familie. Die Dame des Hauses hat ihre Töchter so erzogen, „daß sie nicht nur einem Manne, sondern vielen Männern Freude bereiten". Unverdorben, wie er ist, fühlt sich der Junge von diesem Milieu angewidert, aber er verliebt sich bis über die Ohren in die jüngste Tochter des Hauses, die er noch für unschuldig hält. Das ist sie nun freilich nicht, aber sie ist noch nicht verdorben genug, um von einer so schwärmerischen Liebe ungerührt zu bleiben. So läßt sie sich von dem Burschen entführen. Er bringt sie zu seiner Mutter, einer gutmütigen, höchst ehrbaren Frau in den bescheidensten Verhältnissen. Allein die Mutter des Mädchens ist damit nicht einverstanden. Der Gedanke empört sie, daß ihre Tochter einen Hungerleider heiraten soll, umsomehr als ein alter, reicher Liebhaber „väterlich" für die Kleine sorgt. Sie holt ihr Kind aus dem Hause des Entführers, und das Töchterlein folgt ihr nach kurzem Sträuben. Der Traum von Ehrbarkeit und Heirat ist rasch verflogen. „Um sechs Uhr bin ich allein", ruft das Mädchen dem Jungen zu; „du wirst schon kommen". Sie macht's wie die andern. Neben dem zahlenden Liebhaber sucht sie sich einen fürs Herz.

Diese Fabel ist keineswegs originell. Der „Salon Brandl", den uns Dörmann vorführt, ist in allem Wesentlichen nach der „Maison Tellier" Maupassants eingerichtet. Die Exposition erinnert ganz auffallend an Roberto Braccos „Le vergini", und das ganze Dörmann'sche Stück ist nicht viel mehr als eine Kompilation dieser beiden Dichtungen. Allein wie weit auch hier die Anleihe geht, nicht daraus möchte ich dem Verfasser den schwersten Vorwurf machen.

Digitized by Google

Die Frage ist vor allem, ob er das Thema erschöpft hat oder nicht. Was liegt in dem Stoffe? Ein interessanter Konflikt zwischen dunklen und reinen Mächten. Es ist klar, daß er sich in der Seele des Mädchens abspielen muß. Die Formel ist ja so deutlich als nur möglich gegeben. Auf der einen Seite die verderblichen Einwirkungen der Familie, auf der andern Seite die befreiende Kraft einer vertrauenden Liebe. Eine Nuance wird der Sache dadurch gegeben, daß das Mädchen der Gefahr moralischer Verderbnis nicht etwa bloß ausgesetzt, sondern in der That bis zu einem gewissen Grade davon schon ergriffen ist? Die dramatische Frage muß also lauten: Wird das Mädchen die Kraft besitzen, sich zu erheben, oder wird es unterliegen. Kein Zweifel also, daß der Stoff ausschließlich auf ein Charakterdrama hindrängt, wenn man von der naheliegenden Versuchung zu einem Problemstücke absieht.

Aber gerade das ging über Dörmanns Kräfte. Er veräußerlicht den Konflikt, und was ein Kampf in der Seele des Mädchens sein sollte, das wird bei ihm ein Aufeinanderprallen zweier Milieus. Diese Milieus — das des zweifelhaften Hauses und jenes der braven, kleinbürgerlichen Familie — sind vortrefflich und mit einer Menge glücklich abgelauschter und mit großem Geschick verwerteter Züge geschildert. Störend wirken nur einige allzugrelle Übertreibungen. Nun ist die Charakterisierung der Personen ausschließlich aus dem Milieu bestritten. Daraus ergibt sich, daß alle Personen, die nur in einem Milieu zu Hause sind, in allem Wesentlichen ganz glaublich und natürlich erscheinen. Freilich machen sie alle den Eindruck von bloßen Chargen, und trotz des reichen Details, das zu ihrer Zeichnung aufgewendet ist, erscheinen sie etwas dürftig. Die einzige Person aber, die nicht aus einem Milieu zu erklären ist, weil sie zwischen zweien mitten darinnen steht, das junge Mädchen, ist mißlungen. Daß ein

Digitized by Google

Bruch durch ihr ganzes Wesen geht, ist natürlich. Wenn dieser Brnch nur wirklich in ihr vorhanden wäre! Ein einzigesmal — im zweiten Akt — hat der Dichter einen Versuch gemacht, die Sache von diesem Gesichtspunkt aus zu sehen. Im übrigen aber ist das Mädchen je nach der Situation entweder ganz Dirne oder ganz unschuldsvolle Schwärmerin; d. h. sie ist immer das, was das Milieu ist, von dem sie jeweilig berührt wird. Der Konflikt wird so aus ihrem Herzen in ihre Umgebung verlegt und verliert dadurch für uns ganz erheblich an Interesse. Denn die Frage lautet nicht mehr: kann dieses Mädchen aus diesen Verhältnissen noch in reinere hineinwachsen? sondern: wie werden sich die beiden Milieus miteinander abfinden, wenn sie aufeinander stoßen? Diese Frage aber ist leicht beantwortet. Dabei zeigt sich noch der Übelstand, daß es in dem Stücke fast nur ein Gegenspiel gibt; denn die Personen, um deren Schicksal es sich handelt, müssen sich notwendig passiv verhalten, sie werden einfach von den Verhältnissen geschoben, ohne irgendwie in sie eingreifen zu können. Die Sache bekommt somit etwas unerquicklich Unpersönliches.

Darin erblicke ich den Rückschritt. Ein Milieu zu zeichnen, und sei es mit der größten Virtuosität, ist lange nicht so schwer, als man meint. Es gehört dazu nur gute Beobachtungsgabe und eine gewisse Geschicklichkeit. Ein Zeichen dichterischer Begabung ist es, einen Charakter zu entwerfen. Dazu gehört mehr als bloße Beobachtung, dazu gehört intuitives Erkennen. Und das vermisse ich an dem Dörmannschen Stücke.

Sein Erfolg ist gleichwohl begreiflich. Die Figuren, die es uns vorführt, sind zwar ärmlich und unbedeutend, aber doch keck entworfen. Auch ist in Wien die Kunst des Milieus noch ziemlich unbekannt und wirkte als etwas Neues; jedesfalls haben die Wiener noch keinen Salon Brandl auf der Bühne

Digitized by Google

gesehen, und daß der Autor dabei äußerstes wagte, ohne gerade der Zote zu verfallen, vermehrte natürlich den Reiz. Aber bleibende Erfolge wird man mit solchen Künsten kaum erzielen können. Die sorgsamste Ausmalung des Milieus wird auf die Dauer ermüden, und zwar um so mehr, je sorgsamer sie ist. Denn die Milieus sind bald erschöpft, unerschöpflich allein ist der Charakter.

* * *

Eine Erscheinung für sich ist Jakob Julius David. Er läßt sich nicht schlankweg den Modernen anreihen, denn er hat nie sich zu ihrer Schule bekannt, er vermied es stets, mit ihnen durch dick und dünn zu gehen, und er verlor niemals den Zusammenhang mit den großen Meistern der älteren Richtung. Aber er schloß sich auch dieser älteren Richtung nicht ganz ohne Vorbehalt an, und manches hat er in seiner Kunst von den Modernen gelernt. Eine ruhige, feste Natur, war er von Anbeginn seiner dichterischen Thätigkeit Eklektiker. Damit mochte er manchmal nach beiden Seiten hin Befremden, wohl gar bisweilen Anstoß erregen; demjenigen aber, der keiner Partei angehört, muß seine Art sympathisch sein. Das eine wenigstens muß man anerkennen, daß er sich des Weges, den er ging, stets bewußt war. In einer Zeit der trüben Gärung, wie es die unsere ist, darf schon das als Vorzug gelten.

David hatte sich als Erzähler bereits einen geachteten Namen erworben, als er mit seinem Schauspiele „Hagars Sohn" das Urteil des Theaterpublikums aufrief. Eine reiche Erfindung lebt sich in diesem Schauspiel aus. Es führt uns in das letzte Jahr des oberösterreichischen Bauernaufstandes zurück. Der alte Sieveroither, der reichste Bauer in der Gmundener Gegend, ist treu evangelisch gesinnt; wegen seiner Frömmigkeit, Rechtlichkeit und seines strengen Lebenswandels

Digitized by Google

wird er allgemein als Vorbild verehrt. Aber es gibt dennoch einen dunklen Punkt in seinem Leben. Als Vierziger hatte er ein Weib genommen. Aber kaum die seinige geworden, stürzte die Frau und siechte dahin. Volle 25 Jahre dauerte dieses Siechtum. Da lebte eine Magd auf dem Hofe, Christine Mittermeyer. Zwischen dieser und dem Bauer entspann sich heimliche Liebe. Christine ward Mutter eines Sohnes, der in der Taufe den Namen Christian erhielt. Der Bauer bereute seinen Fehltritt, wagte aber nicht, ihn zu gestehen. Wohl aber behielt er Christine mit ihrem Buben auf dem Hofe. Christian wuchs heran und wurde Knecht. Alle feinden das ledige Kind an. Sieveroither schweigt dazu, auch nachdem er Witwer geworden; er fürchtet für seinen Ruf. Christine, vom Bauer eingeschüchtert, schweigt gleichfalls; erst wie sie im Sterben liegt, erzählt sie Christian, wes Kind er sei.

Nach Christinens Tode macht der Bauer seinen Sohn zum Großknecht. Christian, verbittert durch sein Los, ist wild und grob gegen alle, und alle neiden ihm seine Stellung; aber Sieveroither hält ihm die Stange. Von dem Gesinde stellen sich nur Markus und Anna Obweger freundlicher zu Christian. Anna ist selbst ein uneheliches Kind, aber sie trägt ihr Los mit stiller Heiterkeit. Sie und Christian sind einander zugethan. Schon liegt Christian das Liebeswort auf den Lippen, aber er spricht es nicht aus. „Soll's noch so einen geben wie mich?" denkt er in seiner Bitterkeit. — Da kommt der „schwarze Student" auf den Hof. Er verlangt Hilfe vom Sieveroither, denn die evangelischen Bauern seien von den Bayern hart bedrängt. Sieveroither ist bereit, eine Hilfsschar zu schicken, und beschließt, Christian zu ihrem Hauptmanne zu machen. Sich selbst, sagt er, wolle er als letzten Trumpf aufsparen. Im stillen aber denkt er, wenn Christian aus dem Kampfe zurückkehre, so sei das ein Zeichen vom Himmel, daß er den Sohn anerkennen solle. Die Knechte werden berufen,

Digitized by Google

begeistert wollen sie den Kampf. Nur Christian ist verstört; er glaubt, Sieveroither habe ihn nur deshalb zum Hauptmanne gemacht, weil er auf seinen Tode hoffe. Der Groll, den er seit langem gegen den Vater nährte, wächst zur Empörung an. — Christian nimmt von Anna Abschied. Sie denkt bangend seiner Rückkehr. „Ja," sagt Christian, „ich komme zurück. Erst hab' ich's wollen aus drei Gründen: um eine Tote, um einen, der lebt, und um mich. Jetzt ist noch eine Sach' dazu kommen. Doppelt hält gut. Vierfach aber ist ein Strick, daran soll mir wer müssen, der's nicht denkt und wie er's nicht denkt. Auge um Auge, Zahn um Zahn; rücklings an ihn, wie er rücklings an mich! . . ."

Und er hält Wort. Bei Aschach kommt es zur Schlacht. Christian aber hat mit den Katholischen paktiert, er hält seine Traungauer vom Kampfe zurück, und die Evangelischen werden vernichtet. Allein, bei nachtschlafender Zeit kommt er auf den Hof zurück und wirft sich aufs Lager. Die Leute auf der Sieveroith wissen schon daraus, daß es schlimm um die evangelische Sache steht; bald aber kommen Markus und andere Knechte und bestätigen, was man lange geahnt. Zugleich regt sich Verdacht gegen Christian. Nun stellt sich auch der schwarze Student ein; er ist verwundet, und die Acht schwebt über ihm. Er beschuldigt Christian geradewegs des Treubruchs. — Der alte Sieveroither ist erschüttert; unter vier Augen will er mit Christian reden. Dieser bekennt trotzig, daß er die Evangelischen verraten habe; er sei katholisch geworden, denn er wolle mit dem Sieveroither nichts mehr gemein haben, nicht einmal den Glauben. Er verlangt den Hof; sonst werde er den Katholischen melden, daß Sieveroither den schwarzen Studenten beherbergt habe. „Thu's nicht!" ruft der alte Bauer. Der Bursch aber bleibt unerbittlich.

Sieveroither: Ich fürcht' mich vor Dir!
Christian: Daß ich das gehört hab'! Sterben könnt' ich dafür.

Digitized by Google

Sieveroither: Thu's nicht! —

Christian: Laß los!

Sieveroither: Dann zwing' ich Dich — ich allein.

Christian: So komm! (Sie ringen, der Alte stürzt zu Boden.)

Sieveroither (auf dem Boden liegend): Thu's nicht — ich bin Dein Vater.

Christian: Das sagst Du mir zu spät. Das weiß ich längst. Just darum! (ab.)

Sieveroither rafft sich auf, er ruft die Knechte und befiehlt ihnen, das Thor zu schließen und jeden zu binden, der den Hof verlassen will. Man hört, wie Christian überwältigt wird.

Der Tag vergeht. Das letzte Aufgebot sammelt sich nächtens in der Sieveroith. Den ganzen Tag über las der Bauer in der Bibel. Ein furchtbares Buch! Es verdammt ihn, und er erkennt seine schwere Schuld. Wie bitter unrecht hat er an seinem Kinde gehandelt. Bevor er sich an die Spitze des Aufgebotes stellt, legt er ein offenes Bekenntnis ab. Die Bauern wollen ihn dennoch zum Führer haben. Nun aber, nachdem er gestanden, klagt er Christian an; die Evangelischen sollen über den Verräter richten. Der Spruch lautet auf Tod. Markus geht hin, entledigt Christian der Fesseln und ersticht ihn. Er tritt wieder vor den alten Bauern. „Du? Und warum?" ruft dieser erschüttert. „Weil die Brüder gesprochen haben und weil ich nicht wollte, daß er so lebe, wie er leben hätte müssen," lautet die Antwort. „Du? Gerade du hast es nicht gewollt?" fragt in tiefem Schmerze der unglückliche Vater. „Und warum?" — „Weil ich ihn gerne gehabt habe," antwortet Markus schlicht. Da schreit Sieveroither auf: „Alle haben sie ihn gerne gehabt — alle, und das hört man erst jetzt!" Und im innersten gebrochen stürzt er zu Boden. Der schwarze Student läßt ein evangelisch Lied anstimmen. Bald ermannt sich Sieveroither und rafft sich auf. Er wirft Feuer in den Hof. Es habe lange genug gegloſt, meint er, nun solle es lustig brennen. Mit dem Rufe:

Digitized by Google

„Die Waffen hoch!“ stellt er sich an die Spitze des kleinen Häufleins treuer Bekenner. „Fürs evangelische Regiment!“ schallt es durch die Reihen; „es muß sein, es muß sein, es muß sein!“ Während der Hof in Flammen aufgeht und die Höhenfeuer, durch die man das Aufgebot berufen hatte, in sich zusammensinken, ziehen die Kämpfer fort; man weiß: in den Tod.

Die Art, wie David dem Historischen seiner Aufgabe gerecht wird, erinnert lebhaft an Konrad Ferdinand Meyer. Wiederholt hat ja auch David der Verehrung Ausdruck gegeben, die er für den ausgezeichneten Schweizer Erzähler hegt, und man darf wohl annehmen, daß er bewußt von ihm gelernt hat. Wie sein Vorbild zeigt er völlige Beherrschung der geschichtlichen Thatsachen, ein völliges Einleben in die Kulturepoche, aus welcher der Stoff gewählt ist. Meyers historische Darstellung erhebt sich weit über das bloße Nacherzählen geschichtlicher Begebenheiten, sie begnügt sich nicht mit dem Kopieren des Chronikentons und dem leicht gewonnenen Scheine historischen Kostüms; sie dringt durchaus in das Wesen ein und sucht den geistigen Gehalt einer Zeit zu erschöpfen. Dabei haftet ihr aber nichts Pedantisches an, und nirgends stört eine Erinnerung an die Stube des Gelehrten. Seine Erzählungen gehen einfach in der Zeit auf, von der sie berichten; sie könnten in jenen Tagen als modern gegolten haben.

Diese Vorzüge machte sich auch David zu eigen. Wie Meyer sucht er den Schein des Altertümlichen vorwiegend durch höchste Einfachheit des Ausdruckes zu erwecken. Aber er macht mehr Konzessionen an das Antikisieren in der Sprache als Meyer; auch geht er dem Dialekt nicht aus dem Wege. Das ist erklärlich. Der Dramatiker muß der Rede lebhaftere Farbe leihen als der Erzähler. Aber David geht darin mit kluger Sparsamkeit zu Werke. Er gesteht dem Dialekte keinen allzu breiten Raum zu und bewirkt damit den Schein einer gewissen

Digitized by Google

zeitlichen Entfernung. Vortrefflich versteht er es, volkstümliche Vorstellungen in die Rede seiner Personen einfließen zu lassen. „Der hat gern Wolfshund, der hat gern Spitz. Sind nicht meine Sach', die Spitz," sagt der Sieveroither, und Markus meint zu Christian: „Du redest jung." Christian sagt von Anna: „Das schwatzt! Kein Meiserl kann's besser und lustiger, wenn's stöbert." Und ein andermal erzählt er: „Ich bin hereingerannt — hereingerannt wie eine Katze ins Haus, das sie gewohnt ist, und wenn es sogar brennt." Derartige Wendungen finden sich oft und oft in dem Schauspiel; sie stimmen die Sache weit besser auf den Volkston als aufdringlicher Dialekt.

Es wäre wohl auch einmal ein Wort darüber zu sagen, wie man den Dialekt auf der modernen Bühne am besten zu verwenden habe. Allgemein herrscht die Ansicht, daß in unseren Theatern kein wirklicher sondern nur eine Art Kompromiß-Dialekt möglich sei. Wir haben zwar etliche beherzigenswerte Beispiele, die vom Gegenteile zeugen, wie Hauptmanns „Weber", aber man darf das als Ausnahmen ansehen und mag immerhin der gewöhnlichen Gepflogenheit beipflichten. Wie aber sieht dieser Kompromiß-Dialekt in den meisten Fällen aus? Was greift er von der wirklichen Sprache des Volkes auf? Vor allem die dialektische Form des einzelnen Wortes. Aus „heim" wird „hoam", aus „Stein" wird „Stoan" u. s. w. Man glaubt dann noch ein übriges gethan zu haben, wenn man recht häufig dialektische Idiotismen einstreut. Aber damit ist es auch alle, und nun zeigen sich gleich die Mängel. Zunächst stört, daß die Umprägung der einzelnen Wörter in ihre dialektische Form nicht konsequent durchgeführt wird. Neben „hoam" findet sich ein „herab", neben „Stoan" fällt ein „nach Haus" auf u. s. w. Am meisten jedoch verletzt es das kundige Ohr, daß die Nominal- und Verbalfunktionen des Dialektes fast ganz unberücksichtigt bleiben. Wo die Volks-

Digitized by Google

sprache ein Perfektum oder einen Präpositionalausdruck verlangt, begegnen wir in den meisten Fällen dem Präteritum und dem Genetiv; statt Parataxe finden wir Hypotaxe. Dazu kommt noch etwas anderes: das Volk denkt konkret, in Bildern, gleichnisweise, es wahrt gerne die sinnliche Bedeutung der Worte. Daran lassen es aber die meisten Dialektdichter fehlen; sie denken schriftdeutsch und begnügen sich damit, das einfach Wort für Wort in den Dialekt zu übertragen, und fühlen nicht, wie jämmerlich sich der abstrakte Ausdruck in dem bäuerlichen Gewande ausnimmt.

Ein derartiger Bühnendialekt verleugnet natürlich gerade das Eigentümliche der Volkssprache, er kramt unverständig in ihren Äußerlichkeiten, ist aber weit davon entfernt, ihren Geist zu erfassen. Und was das schlimmste ist: er widerstreitet dem Zweck, den er angeblich erfüllen soll; denn er behält die zufällige Dialektform bei, also das was individuell und am schwersten verständlich ist, er verzichtet aber auf den volksmäßigen Ausdruck, also auf das, was für eine ganze Gruppe von Dialekten typisch und jedem Ohre leicht faßlich ist. Will man also einen vernünftigen Kompromiß-Dialekt schaffen, so wird man den umgekehrten Vorgang beobachten müssen. Mit Dialektworten wird man je nach Umständen sehr sparsam sein dürfen; aber die der Volkssprache eigentümlichen Funktionen und ihre Syntax wird man getreulich beibehalten müssen. Auch wird es nötig sein, den Ausdruck so sinnlich und bildlich, als es nur angeht, zu halten. Man wird damit dem Wesen des Dialektes weit näher kommen, als mit der herkömmlichen Art.

David hat dies sehr richtig erkannt und im allgemeinen mit Geschick benützt. Die Verwendung gleichnisweiser Reden hat er wohl an Anzengruber beobachten können, der sonst freilich von allerhand kleinen Sünden gegen den Dialekt nicht loszusprechen ist. Anzengruber'scher Einfluß macht sich aber

Digitized by Google

im Inhalte viel nachdrücklicher bemerkbar, vor allem in der Gestaltung der Nebenfiguren. Stephan, der charakterlose, unbedenkliche Kerl, Barbara, die immer keift und über andere lästert und dabei mannssüchtig mit dem alten Pollender anbindet, dieser Pollender, der abgehauste Bauer, demütig, eine Bettlernatur und doch protzig — er kann es nicht vergessen, daß er Bauer war — fromm und christlich sanft, aber ohrenbläserisch, selbstsüchtig und dabei von der gewissen dumm-naiven Zuversicht: er werde schon wieder zu seinem Gütel kommen, und jeder andere habe eigentlich die Aufgabe, ihm dazu zu helfen; Markus, der alte, treue Knecht, schlicht, ohne viel Worte, der bessere Mensch — sie alle haben Anzengruber'schen Zuschnitt.

Auch das Hauptmotiv, der Streit zwischen Vater und Sohn, erinnert an Anzengruber. Sieveroither hat manches vom Meineidbauer an sich; er ist fromm und dabei innerlich feig wie dieser, nur vermag er sich endlich doch zu erheben. Anzengrubers Vorliebe für männliche Charaktere klingt gleichfalls an; bei David ist sie noch gesteigert nach der Seite des Kraftstrotzenden. In „Stahl und Stein" schildert Anzengruber das Verbissene, Verdüsterte einer wilden, trotzigen Natur; Christian gemahnt deutlich daran. Auch das Hereinspielen religiöser Motive ist Anzengruberisch. Bei alledem darf man aber doch keineswegs von Nachahmung reden.

Als modern mag die Beichte Sieveroithers gelten. Dieses Motiv ist aber in der letzten Zeit überhaupt sehr beliebt geworden, bei den Älteren so gut wie bei den Neueren. Es findet sich beispielsweise in Meyers „Richterin" und in Ibsens „Stützen der Gesellschaft". Wohl aber darf man das Ringen nach unbedingter Wahrheit und Offenheit, die Forderung, immer und in allem den ganzen Menschen einzusetzen, im wesentlichen als modern bezeichnen. Mit den Modernen teilt David den blutigen Ernst, die Kourage, selbst das Verletzendste

Digitized by Google

ohne Scheu herauszusagen, wenn er es für wahr und nötig hält. Die Frage, ob seine Personen sympathisch seien oder nicht, beirrt ihn in dem künstlerischen Entwurfe so gut wie gar nicht.

Die Führung der Handlung aber ist der Hauptsache nach ganz nach dem alten Theaterschnitte gehalten. Schon der Vorwurf ist nicht nach modernem Geschmacke. Wir haben es nicht mit einer psychologischen Studie zu thun, bei der es wesentlich darauf ankommt, genau zu verfolgen, wie die einzelnen Phasen eines seelischen Erlebnisses verlaufen, während die äußeren Konsequenzen als Nebensache zurücktreten, es spielt hier vielmehr beides ineinander. Nur die wichtigen Züge, gleichsam die Gipfelpunkte der psychologischen Vorgänge sind gegeben; die Einzelheiten mag der Zuschauer erraten und ergänzen. Das Hauptinteresse richtet sich auf die Frage, was die psychologischen Vorgänge für äußerliche Konsequenzen haben. Umgekehrt haben diese äußeren Ereignisse wieder selbst treibende Gewalt und lösen ihrerseits psychologische Konflikte aus. Es ist also wirklich das vorhanden, was man „Handlung" nennt. Die Hauptsache machen die bewegten Vorgänge aus. Aber freilich ist alles, was geschieht, sorgsam motiviert oder doch zu motivieren versucht; denn gerade darin ist David nicht immer ganz glücklich. Durchaus vermieden ist nur die scheinbar so künstliche, in Wirklichkeit aber unbeholfene Umständlichkeit der Modernen.

David legt die Charakteristik in die Sache selbst, nicht in die begleitenden Umstände. Die Exposition ist frisch und lebendig, sie greift unmittelbar in die Ereignisse ein und bringt Handlungsmomente, die später verwertet werden. Freilich, auf Erzählung kann sie nicht ganz verzichten; aber einerseits erschöpft sie sich nicht darin, wie das bei modernen Dramen meist der Fall ist, anderseits sind diese Erzählungen nicht nur ein Gelegenheitsbehelf des Dichters, sondern aus den Vor-

Digitized by Google

gängen wohl begründet, sie haben also einen dramatischen, die Handlung fördernden Zweck.

Vortrefflich versteht es David, mit kurzen, kräftigen Strichen Stimmungen zu zeichnen. Besonders gelungen ist in dieser Hinsicht die erste Szene des dritten Aktes. Christian ist nachts heimlich und allein auf den Hof gekommen. Pollender erzählt das dem Sieveroither.

Sieveroither (auf und ab gehend): Also, wann kann er gekommen sein?

Pollender: Ich hab' Dir's schon gesagt. Oder nicht? Kann sein: nicht. Also, gegen früh zu.

Sieveroither: Du hast ihm aufgemacht?

Pollender: Freilich, freilich. Es ist wohl bitter für einen alten Menschen. Nun ja, ich schlafe nicht mehr gut. Und es ist auch jetzt so still auf dem Hofe — man hört jede Katze, die übers Strohdach geht, glaubt man. Und richtig, kaum bin ich eingeschlafen, da klopft's ans Thor, und da war er. Ich hab' ihm aufmachen müssen, ich, ein Bauer, einem solchen. Und Gott gebe mir nicht die ewige Ruhe — aber ich hab' mir manchmal gedacht, ich möcht' ihn wieder fluchen und wettern hören. So einödig war mir's.

Man muß sagen, diese einödige Stimmung hätte nicht mit weniger Mitteln und zugleich stärker wachgerufen werden können. Was hätte da ein Moderner nicht alles in Bewegung gesetzt! Und es ist sehr fraglich, ob er die gleiche Wirkung erzielt hätte.

Ganz unmodern ist die Art, wie David die Personen auffaßt. Er sieht sie, wie der Zuschauer, von außen nach innen, nicht, wie die modernen Grübler, von innen nach außen. Daher auch die größere Naivetät in der Zeichnung; der Apparat, die Mache, tritt entweder ganz zurück oder wird doch wenigstens nicht unangenehm fühlbar. Dagegen ähnelt David den Modernen darin, daß er wenig Talent für Humor besitzt. Er hält sich durchwegs ernst und strenge, und selbst auf Personen, wie Pollender und Barbara, die vielleicht humoristisch gedacht sind, färbt die düstere Grundstimmung ab.

Digitized by Google

Sie sind nicht humoristisch, sondern lebendige Sarkasmen. Aber in Anna Obweger ist dem Dichter ein einfaches, naives, fröhliches Kind zu zeichnen geglückt; in ihr lebt wirklich eine gewinnende Heiterkeit des Herzens, die sogar dem verbissenen Christian ein Lächeln abringt.

Modern ist die Vermeidung des Monologs, der vorkommenden Falles durch stummes Spiel ersetzt wird. Ein eigentümliches Experiment wagt David in den Szenen sechs und sieben des ersten Aktes. Christian und seine Mutter sitzen, Strohbänder flechtend, einander gegenüber. Der Dichter läßt beide „gleichzeitig, aber nicht zu einander" sprechen. Dieser Versuch, zwei ehrliche Monologe durch einen unehrlichen Dialog zu ersetzen, muß wohl als verfehlt bezeichnet werden.

Weit moderner gibt sich das Lustspiel „Ein Regentag". Stöber, Freiherr auf Stöbersbach und Glocksdorf, ist gänzlich verarmt. Er fristet sein Dasein als Versicherungsagent. Dabei hat er für seine elternlosen Enkelinnen, die Baroneſſen Lizzi und Kitty Herterich, zu sorgen. Eine armselige, unordentliche, mit falschem Luxus aufgeputzte Wirtschaft. Alles ist für den Schein hergerichtet. „Kleider für die Leut', Wohnung für die Leut', sogar die Taufnamen haben wir für die Leut'", sagt Lizzi. Die Mädchen wachsen ziemlich verwahrlost auf. Kitty ist auf den Mann dressiert. Verehrer hat sie die schwere Menge, und Lizzi beneidet sie darum, aber schon ist sie 26 Jahre, und noch keiner hat ernst gemacht. Da verliebt sich Dr. Karl von Bauer in sie; er ist Gutsbesitzer und der gegenwärtige Eigentümer von Glocksdorf, das einst den Stöbers gehörte. Er hält um Kittys Hand an. Das Mädchen findet Gefallen an ihm und kommt ihm mit großer Offenheit entgegen. Immer habe es geheißen, sie werde schon noch ihr Glück machen. Wie aber das Glück sich nie habe einstellen wollen, sei sie ihm wohl gelegentlich ein Schritterl entgegen gegangen. „Und das darf halt nicht sein", bekennt

Digitized by Google

sie freimütig. — Bauer stößt sich nicht daran, er glaubt an den guten Kern in ihr. Just so, wie sie ist, scheint sie ihm recht. Die Bauers sind schwerlebige Menschen, Kitty soll leichteres Blut in die Familie bringen. Aber Bauer will sich erst der Einwilligung seiner Mutter versichern. Darum soll Kitty nach Glocksdorf kommen, damit die alte Frau sie kennen lernt. Kitty willigt ein.

An einem schönen Oktobertage kommt sie an. Sie findet in Frau Helene Bauer eine strenge, aber herzensgute Dame. Beide sind freilich allzu verschiedene Naturen, um sich gleich verstehen zu können. Kitty leichtsinnig und sorglos, ziemlich unbedenklich sogar, Frau Helene dagegen die sorgsame Hausmutter, die Gewissenhaftigkeit selbst. Aber Kitty ist nicht schlecht; sie sieht ein, was für eine treffliche Frau die Mutter ihres Bräutigams ist, und sie nimmt einen Anlauf, das Herz der alten Dame zu gewinnen. Rasch entwickelt sich auch ein freundschaftliches Verhältnis zwischen der Baronesse und Olga, dem Enkelkinde Frau Helenens; die Wiener Dame imponiert dem Landmädchen nicht wenig. Aber schon der erste Tag verläuft nicht glatt. Zum Essen macht Kitty Toilette und legt viel Schmuck an. Frau Bauer gefällt das nicht. „Viel Schmuck hat sie auf sich", meint sie, „zu viel für das, was sie hat". Und sie fragt, woher das Geschmeide stamme. Kitty ist ein wenig verlegen. Ein bischen, sagt sie, habe sie vom Großvater, ein bischen sei Erbschaft von der Mutter, und etwas bekomme man ja auch geschenkt. Frau Helene stutzt, das Gespräch bricht ab. Man begibt sich in den Speisesaal. Der Himmel hat sich mittlerweile umwölkt. Der Gärtner geht über die Szene. „Deckt die Beete ein!" ruft er. „Das Wetter will umschlagen."

Drei Regentage folgen. Kitty erträgt das Leben in dem einsamen Schlosse nur schwer. Sie beginnt sich nach Wien zu sehnen. In ihrer üblen Laune stößt sie alle vor

Digitized by Google

den Kopf, und unbedacht läßt sie sich manche gefährliche Äußerung über ihr früheres Leben entschlüpfen. Die Kluft zwischen ihr und den anderen, zuerst verdeckt, wird immer deutlicher offenbar. Kitty sieht ein, daß sie Unrecht hat; aber daß die andern immer Recht haben sollen, ärgert sie. Sie zankt mit ihrem Bräutigam, und als dieser verstimmt fortgeht, setzt sie den Zank mit Olga fort. Dabei merkt sie, wie warm Olga von Karl spricht. Sie erkennt sofort, daß es Liebe sei, die aus dem Mädchen rede, und sagt das Olga auf den Kopf zu. Sie behandelt das arme Kind auf das häßlichste. Frau Bauer kommt dazu und verbittet sich ein derartiges Betragen. Auch Karl, der wieder erscheint, nimmt Olga energisch in Schutz. Da sieht Kitty klar. Sie passe nicht hieher, sagt sie; Olga und Karl seien für einander geschaffen. Ohne Sentimentalität erklärt sie, daß sie gehen wolle, just weil sie Karl lieb habe; er würde mit ihr nur ins Verderben springen. Man sucht sie zu halten; vergeblich. Ob sie ihre Zukunft bedenke, legt man ihr nahe. O ja, erklärt sie darauf; vielleicht sei das die letzte ehrliche Hand, die sich ihr geboten, vielleicht winke ihr ein Ende, das man nicht wünscht, aber mit einem leichten „b'hüt Gott!“ geht sie fort, nach Wien, — zu „ihre lieben Leut'“.

Ein feiner und origineller Gedanke liegt der Komödie zu Grunde. Aber es scheint mir sehr fraglich, ob er die dramatische Behandlung verträgt. Eine zarte, leicht hingeworfene novellistische Skizze ließe sich daraus formen; aber schon für eine größere Novelle scheint mir der Gedanke nicht ausreichend zu sein. Wenn er nun gar dramatisch gefaßt wird, so verlangt er doch zumindest eine entschiedene Form. Tragik ist wohl ausgeschlossen, es bleibt daher nur das echte, rechte Lustspiel übrig. Über die gesellschaftliche und moralische Versunkenheit, die sich uns enthüllt, vermag nur der Humor hinwegzuheben. Daran aber fehlt es David. Wohl gelingen

Digitized by Google

ihm sarkastisch-epigrammatische Wendungen, aber diese verletzen, anstatt zu versöhnen. David ist im Grunde selbst ein so schwerlebiger Mensch wie die Bauers. Das Detail in seiner Komödie flattert nicht lustig auf, in jedem Witz ist die Absicht psychologischer Zeichnung erkennbar. David drückt und erdrückt das szenische Leben mit der Wucht seines dichterischen Willens.

Modern an dem Stücke ist der ganze Gedanke, das Spielen mit einer psychologischen Kuriosität. Modern ist auch die Natursymbolik, die ihre Fäden durch die Komödie zieht und beispielsweise in dem Schlusse des zweiten Aktes ausklingt. Auch der soziologische Hintergrund mit seiner typischen Bedeutung — das Bauerngeschlecht hat sich zu Herren von Glocksdorf aufgeschwungen, und das Enkelkind der ehemaligen Herren paßt nicht mehr hin — auch das hat moderne Färbung. Und modern bis zu einem gewissen Grade ist der geringe Gehalt an Handlung; das Stück setzt sich mehr aus Schilderungen denn aus Geschehnissen zusammen. Das bedingt auch den breiten Dialog mit seinen Beleuchtungseffekten, das veranlaßt die Art, wie die Personen gleichsam von selbst sich präsentieren. Nicht aus dem, was sie thun, sondern zumeist aus dem, was sie sagen, erkennt man sie; verletzende Absichtlichkeit kann dabei natürlich nicht vermieden werden.

Es stellen sich auch vielfach Unwahrscheinlichkeiten ein. Dr. Bauer, dieser ernste, schwerfällige Mensch, würde trotz seiner Neigung kaum mit Kitty sich verloben. Sie ist schon allzu sehr angefault. Sie hat so viele schlechte Eigenschaften und weiß so gut Komödie zu spielen, daß man ihr auch die guten nicht mehr glaubt. Ihr Schicksal ist klar, noch bevor sie auftritt; darum ist es nicht interessant. Die ganze Sache hängt an einem dünnen Faden. Was wäre geschehen, wenn das schöne Wetter in Glocksdorf einige Zeit angehalten hätte? Das Stück hat im Grunde nur den Wert einer geistreichen

Digitized by Google

Anekdote; auch darin berührt es sich mit der modernen Richtung.

In seltsamem Gegensatze hiezu steht die szenische Ausführung, die sich ganz der alten Schablone bequemt und selbst sehr breite und durch die Situation durchaus nicht motivierte Monologe keineswegs vermeidet. Es ist verständlich, daß diese altväterische Technik dem Stücke nicht zum Heile gereichen konnte. Die Komödie hätte sich in den zartesten, zierlichsten, elegantesten Formen bewegen müssen.

Wenn aber das David'sche Lustspiel auch einen Fehlgriff bedeutet, interessant ist es doch, und die rücksichtslose Ablehnung, die ihm das Publikum bereitete, war entschieden ungerecht. Wir haben nicht viele Autoren, die so geistreich zu irren vermögen.

* * *

Überall, und nicht zuletzt bei uns in Österreich, suchen sich die tüchtigeren unter den jungen Dichtern von dem Zwange der Partei loszumachen. Die moderne Schule ist sichtlich im Niedergange begriffen, wir dürfen hoffen, daß sich dafür etliche moderne Dichter behaupten. Diese ringen nach Klärung, sie lenken vom Unmöglichen allgemach zum Möglichen ein und von den revolutionären Ideen behielten sie nur wenig bei, jedesfalls viel weniger, als zuerst das Geschrei ging. Was aber blieb, ist zum großen Teil erfreulich. Schon daß alte, eingerostete Vorurteile gebrochen wurden, ist dankenswert. Eine freiere Behandlung sittlicher Fragen wurde angebahnt, das Künstlerische im Schaffen des Dichters reiner erkannt und losgelöst vom moralischen Werte der dargestellten Personen und Ereignisse. Die Kontrolle der Wirklichkeit wurde sorgsamer und energischer geübt und die Technik dementsprechend verfeinert.

Ganz so neu, wie es sich gibt, ist dieses Neue freilich nicht. Die moderne Bewegung, die zu Beginn über alles Alte

Digitized by Google

hinwegstürmen wollte, läuft zuletzt darauf hinaus, die Kunst der Ahnen unseren Tagen anzupassen. Und das ist recht. Denn nicht oft genug kann man es wiederholen: Kunst ist niemals ein Neuschaffen, sie ist immer Fortsetzung, Entwickelung. Sie lebt in der Tradition und lebt um so kräftiger, je nachdrücklicher diese wirkt. Wir Wiener dürfen uns dieses Segens ganz besonders erfreuen. Es ist nur natürlich, daß die begabteren unter unseren dramatischen Dichtern eine Stütze suchen in der ruhmvollen Vergangenheit unserer Bühne. Manche von ihnen verfallen freilich der leeren Nachahmung und verlieren sich in alten, abgenützten Formen; einige wenige aber gibt es doch, von denen man hoffen darf, es werde ihnen gelingen, das Alte im neuen Geiste weiterzubilden. Das wäre dann wahrhafte Förderung der Kunst.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt.

Anzengruber und das neuere Volksstück.

I.

Ludwig Anzengruber.

Ueber Raimund und Nestroy, die beiden glänzenden Vertreter der älteren Wiener Volksbühne, ragt aus neuer Zeit die Gestalt Ludwig Anzengrubers bedeutsam empor.

Ein Wiener Kind, wie diese, schöpfte er gerne aus dem kleinbürgerlichen Leben seiner Vaterstadt, das ihm in seinen Vorzügen und Schwächen bekannt war wie keinem anderen. Fast noch lieber jedoch wandte er sich dem Bauernleben zu, das er mit nicht minder scharfen Blicken durchdrang, und manche seiner allerbesten Stücke spielen auf ländlichem Boden. So ist er der Schöpfer des Bauernstückes geworden, ein Bahnbrecher auf diesem Gebiet und zugleich von keinem seiner Nachfolger erreicht.

Natürlich hat es Bauernstücke auch schon vor Anzengruber gegeben. Auf der Wiener Volksbühne zumal war der Bauer schon seit langem heimisch. Trat doch Stranitzky selbst in der Maske eines salzburgischen Bauern auf. Aber der alten Hanswurstkomödie blieb dieser Dörfler einfach eine Figur für sich — ein Typus, der von allen umgebenden Lebensverhältnissen losgelöst war. Hanswurst war der verschmitzte Tölpel

Digitized by Google

vom Lande, weiter nichts, und er hatte seine Aufgabe vollkommen erfüllt, wenn das städtische Publikum über seine drolligen Flegeleien, seine dreiste Fleischlichkeit und derben Späße lachte. Ab und zu wurde wohl der Versuch gemacht, etliche Schollen Ackererde auf die Bühne zu bringen und dem Zuschauer mit mehr oder minder kecker Laune ein Stücklein Dorfleben vorzuführen. Aber diese Versuche kamen über Anläufe nicht hinaus, die um so weniger zu bedeuten hatten, als der Bauer — von den Städtern selbstverständlich über die Achsel angeschaut — mit grundsätzlicher Einseitigkeit nur als komische Person behandelt wurde.

Hanswurst machte zu Anfang unseres Jahrhunderts bekanntlich zahlreiche Wandlungen durch, die im wesentlichen darauf hinausgingen, daß aus dem ehemaligen Salzburger Bauern ein Wiener Spießbürger wurde. Nichtsdestoweniger unternahmen die dramatischen Autoren bei Gelegenheit kleine Ausflüge in das Leben des Dorfes; allein in der Art, wie sie die bäuerlichen Verhältnisse auffaßten, blieb es so ziemlich beim alten. Eine grundsätzliche Wandlung trat darin erst um die Mitte des Jahrhunderts ein. Der sentimentale Zug der Zeit einerseits, anderseits der Hunger nach neuen Stoffen, der bei der Schalheit der damaligen Epigonenlitteratur notwendigerweise eintreten mußte, führten von selbst zur Bauernidylle und Dorfromantik. Die Dichtungen des „jungen Deutschlands", an sich von ziemlich geringem Werte, konnten doch nur durch ihren politischen Inhalt in weiteren Kreisen Interesse erwecken. Die breiten Massen aber verlangten nach harmloserem Lesestoffe. Da reizte die Bauernjoppe als etwas ganz Neues. Freilich betraf die Neuerung nur das Kostüm, der Inhalt blieb nach altem Schnitte. Wie man überhaupt gewohnt war, das Leben nur in schwächlicher und äußerst bequemer Idealisierung einem verehrlichen Publikum vorzusetzen, so verfuhr man nun auch mit den frisch entdeckten Dörflern. Sie waren nichts

Digitized by Google

weiter als neue Masken für das alte, von einer thörichten Moralphilosophie unaufhörlich gespeiste Geflunker. Man übertrug die ganze falsche Empfindsamkeit, die an den Grafen und Prinzessinnen des Romans und Dramas bereits anzuwidern begann, einfach ins Dorf. Ein Zusatz von Schlichtheit und Biederkeit, ein bischen Milieu — mit dem man es beileibe nicht zu ängstlich nahm — das war vollständig genug, um dem lesenden Philister die Augen auszuwischen. Ein Gewinn konnte daraus der Litteratur nicht erwachsen; denn diese grundsätzlich schönfärbende Dorfpoesie vermochte keine neue Seite menschlichen Seins und Strebens zu entdecken. Die Stallmagd bekam sentimentale Anwandlungen, der Lümmel ward ein Held — das war alles. Hatte man ehemals den Bauer hochmütig unterschätzt, so verfiel man jetzt in eine noch thörichtere und unfruchtbarere Überschätzung. Spott ist immer einseitig und ungerecht, aber fast immer ein scharfer, wenn auch kein guter Beobachter; eitle Schwärmerei dagegen geht stets mit blinden Augen durchs Leben.

Diese sentimental verwaschene Bauernpoesie war es, aus der Anzengruber seine ersten Anregungen schöpfte. Im Theater an der Wien sah er die rührseligen Dorfdramen eines Prüller, und sie gefielen ihm, wie er selbst berichtete, sehr gut. Nachhaltigen Eindruck machten auf ihn die Dichtungen Berthold Auerbachs, eines Schriftstellers, für den er Zeit seines Lebens aufrichtige Hochschätzung bewahrte; ja, Anton Bettelheim, der verdienstvolle Biograph Anzengrubers, erzählt, der Dichter sei ernstlich böse geworden, wenn jemand an Auerbachs Werken wegwerfende Kritik geübt habe.

Es wird uns heute schwer, das zu verstehen. Wie konnte ein scharfsichtiger Mann gleich Anzengruber sich von einem weinerlichen Fabelhans so um die Ecke drücken lassen? Aber er war ein Kind seiner Zeit, und er brauchte lange, bis er sein Selbst völlig loszuschälen vermochte. Auch lag wohl für

Digitized by Google

ihn ein ganz besonderer Reiz in der Dorfpoesie, wie schal sie auch war: er sah hier vorahnend Land — Land für sich, das er selbst sollte beackern dürfen. Was verschlug's ihm, daß man erst die Bauernjoppe entdeckt hatte? Der Bauer, der hinein gehörte, sollte schon noch gefunden werden.

Und er hat ihn gefunden. Übrigens bleibt es zweifelhaft, ob ihm das gelungen wäre, wenn nicht die Verhältnisse einer geänderten Zeit von selbst dazu gedrängt hätten. Mit dem endlichen Siege der liberalen Anschauungen und der allmählich fortschreitenden Entwickelung Wiens wurden auch die deutschen Provinzen Österreichs aus ihrem Schlafe geweckt; selbst in den Alpenländern begann sich etwas, wie neues Leben, zu regen. Die Verfassung gestattete dem Volke, seine Rechte durch gewählte Vertreter wahren zu lassen. Damit hatte die Bauernschaft Anteil an dem politischen Ringen gewonnen, und das neue Element, das so in das Dorfleben getragen wurde, mußte naturgemäß nach zwei Richtungen hin wirken. Es erstarkte einerseits das Selbstbewußtsein des Dörflers, anderseits wurde dieser selbst für den Städter ein Faktor, der Beachtung verlangte. Dies war um so mehr der Fall, als das allzeit findige römische Pfaffentum seine alte Macht über den Bauernstand sofort politisch auszunützen versuchte. Der deutsche Bauer in den Alpenländern war ein Gegenstand eifrigsten Ringens zwischen Ultramontanismus und Liberalismus, und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben.

Man darf wohl sagen, daß erst dadurch das Dorf wirklich entdeckt wurde. Je mehr man den Bauer und seine Eigenart, die mannigfachen Bedingungen seines Daseins und Charakters kennen lernte, desto mehr sah man ein, wie sehr man unrecht gehabt hatte, das Leben im Dorfe ausschließlich vom Standpunkte der Idylle zu betrachten, und die Dichter, die — selbst unwissend — diesen Irrtum großgezogen hatten, kamen in Mißkredit. Man erkannte bald, daß der Bauer

Digitized by Google

weder so dumm noch so schlicht und bieder sei, wie man einst gedacht hatte. In seinem scheinbar so einfachen und gleichförmigen Leben entdeckte man bedeutende Konflikte der mannigfachsten Art, Konflikte, die ebensosehr in die Tiefen der Menschennatur hinabwiesen, als sie die öffentlichen Zustände beeinflussen mußten, mochten sie sich nun tragisch oder komisch äußern. Früheren Zeiten war der Bauer nichts weiter als eben Bauer, erst als er in das politische Leben eintrat und so zahlreichere Berührungspunkte mit ihm geschaffen waren, lernte man ihn als Menschen kennen und begreifen.

Auf diese Weise bereitete sich der Boden für das Anzengruber'sche Bauernstück vor. Einem Dichter, der Augen hatte zu sehen und Ohren zu hören, war jetzt die Möglichkeit geboten, seine Sinne ungehindert zu brauchen. Er mußte notwendigerweise über die sentimentale Stilisierung des Dorflebens hinweg die wahre Natur des Bauern zu finden und zu erkennen trachten. Je größer der Mann war, desto mehr mußte die Aufgabe ihn locken: denn hier waren in der That neue Seiten menschlichen Daseins zu entdecken. Unserem Anzengruber war es vorbehalten, diese Entdeckung zu machen.

Sie gelang ihm nicht auf einen Schlag, so oft man das auch behaupten hört. Er hat erst sehen lernen müssen; das blieb ihm so wenig erspart, als irgend einem anderen Pfadfinder. Das erste Stück, das er auf die Bühne brachte, der „Pfarrer von Kirchfeld", spielt zwar wohl im Dorfe, und es ist unbestreitbar, daß darin das Bauernleben schon von einer ganz anderen Seite gefaßt ist, als dies bis dahin je geschehen war. Allein der Konflikt, um den sich das ganze Stück dreht, betrifft den Pfarrer, und wie viele und wichtige Verhältnisse des Landlebens auch herangezogen und in die Handlung verflochten werden, sie bilden im Grunde doch nur die Staffage. Die Bauernschaft tritt fast durchwegs als kompakte Masse auf, und die sprechenden Personen sind eigentlich nur Wortführer

Digitized by Google

größerer Gruppen. Es scheint mir nicht zufällig, daß das Aufeinanderprallen der freien, humanen Geistesrichtung und der ultramontanen Verbohrtheit sinnlich durch das Aufeinandertreffen des Hochzeitszuges und der Bittprozession, also zweier Massen, verkörpert wird. Damit stimmt es auch, daß trotz der realistischen Auffassung aller Verhältnisse die Diktion bisweilen ein wenig stilisiert erscheint. Anzengruber hat im „Pfarrer von Kirchfeld" wohl die Grundströmungen des Bauernlebens richtig und mit großer Schärfe erfaßt, aber er hat es noch nicht gewagt, aus ihnen den eigentlichen dramatischen Konflikt zu schöpfen; er ging nicht weiter, als sie als Bedingungen dieses Konfliktes zu behandeln. Der Grund hiefür lag wohl darin, daß ihm die intime Kenntnis des bäuerlichen Individuums noch nicht vollständig zu Gebote stand. Ich weiß sehr wohl, daß der Dichter dabei nicht mit berechnender Überlegung zu Werke ging, ich weiß, daß die Zeitumstände ihm die Gestalt des Priesters von selbst aufdrängten, aber wenn es bloß auf die Zeitumstände ankam, so hätte er ebensogut zuerst den „Meineidbauer" und dann erst den „Pfarrer von Kirchfeld" schreiben können. Daß er es nicht gethan, scheint mir bezeichnend; denn ich glaube, die Wahl eines Dichters wird immer — wenn auch unbewußt — von dem Gefühl seines jeweiligen Könnens bestimmt.

Nur wenige bäuerliche Gestalten heben sich im „Pfarrer von Kirchfeld" selbständig ab. Den Wurzelsepp kann ich — im Gegensatze zu der allgemeinen Meinung — nicht dazu rechnen. Der Einfluß, den er auf die Handlung nimmt, ist zwar entscheidend, aber quantitativ gering. Nur einmal greift er in die Schicksale des Pfarrers ein: dadurch, daß er den biederen Kirchfeldern das Herzensgeheimnis des Priesters preisgibt. Freilich, noch ein andermal wird er diesem verhängnisvoll. Hell bestattet die Mutter Wurzelsepps, die sich selbst das Leben genommen, und damit ist seine Exkommunikation

Digitized by Google

unabwendbar geworden. Es sind allerdings die flehentlichen Bitten Wurzelsepps, die Hell zu dem echt priesterlichen, aber von der unduldsamen Kirche verbotenen Liebeswerke bestimmen, allein ein Eingreifen Sepps kann man darin nicht wohl erblicken. Hell hätte jedem anderen dasselbe gethan, er mußte gar nicht erst lange gebeten werden.

In der Handlung selbst lag also keine Nötigung, die Figur Wurzelsepps einzuführen; denn für die Lauschszene hätte sich leicht Ersatz finden lassen. Wenn der Dichter gleichwohl aus dem bäuerlichen Atheisten eine so wichtige Figur macht, so mußte er andere gewichtige Gründe dafür haben. Ich glaube, man kann sie kurz zusammenfassen, wenn man sagt: der Wurzelsepp ist eine Variation Hells. Die grausame Unduldsamkeit einer mittelalterlichen Kirche hat sein Leben mit unmenschlicher Härte zerstört, wie wir am Schlusse des Stückes die beste Kraft des edlen Priesters von ihr zerbrochen sehen. Es ist ein ganz ähnlicher, ja im Grunde der gleiche Konflikt, der in das Leben beider Männer eingreift: die Unmöglichkeit, das geliebte und liebende Mädchen zu besitzen. Menschensatzung schiebt sich vor das Gesetz der Natur. Unrecht ist ihnen beiden geschehen, schreiendes Unrecht, und machtlos stehen sie ihm gegenüber. Den einen treibt es der Verwilderung in die Arme, den anderen führt es zur Resignation. Der beschränkte, ungebildete Bauer verzehrt sich in bitterem Hohn und Groll gegen alle Welt; wie er Unrecht erfahren, so will er nun auch Unrecht üben. Der großherzige Priester unterliegt wohl auch einen Augenblick den Schlägen des Geschickes, aber er richtet sich auf, sein idealer Sinn wendet sich der Zukunft zu und hofft von ihr für andere, was ihm versagt ist.

Nur durch diesen Gegensatz konnte einerseits die Gestalt Hells in ihrer ganzen Größe und Bedeutung klar werden, und nur durch ihn vermochte der Dichter andererseits den dramatischen Konflikt auf eine breitere Grundlage zu stellen. So

Digitized by Google

wurde der Herzenskampf eines einzelnen vor den Augen des Zuschauers zu einem Kampfe feindlicher Mächte. Wurzelsepp ist also nur ein Widerspiel des Pfarrers, er hat nur Leben von seinem Leben. Der Dichter hat seine ganze, ungewöhnliche Kraft daran gesetzt, den Wurzelsepp trotzdem zu einer Figur für sich zu machen, aber ich kann die Empfindung nicht von mir weisen, daß ihm das nicht gelungen ist. Aus jedem seiner Worte höre ich die Absicht des Dichters heraus, alles was er thut, sagt mir: Hell ist der eine, Wurzelsepp aber ist nicht der andere, sondern nur der Vertreter der andern, denen es ebenso gegangen.

Individuelle Bedeutung scheinen mir nur Anna Birkmeier und ihr Verlobter sowie der Schulmeister von Alt-Ötting zu haben. Was immer sie thun, was immer sie reden, sie thun und reden es ohne Geheiß des Dichters, sie sind in allem Menschen für sich. Auffallend genug sind es gerade diese drei, die persönlich und bestimmend in die Handlung eingreifen. Wem das Wesen des Dramas nicht ein Buch mit sieben Siegeln ist, der wird in diesem Umstande gewiß keinen Zufall erblicken.

So nimmt denn der „Pfarrer von Kirchfeld" unter den Bauernstücken Anzengrubers eine Ausnahmsstellung ein. Nicht auf die Vorführung charakteristischer Vorgänge aus dem Bauernleben kommt es dem Dichter in erster Linie an; aus dem deutschen Alpendorf, in dem die Handlung spielt, gewinnt er nur das besondere Kolorit für den Konflikt, der in allem Wesentlichen auch auf einem anderen Boden möglich wäre. Er, dessen realistische Begabung sich schon hier in einzelnen Gestalten und Szenen glänzend offenbart, vermag gleichwohl nicht, alle Personen individualistisch zu fassen, und muß sich manchmal mit Typen behelfen. Er hat eben, wie gesagt, noch nicht sicheren Boden unter den Füßen, er sucht, er tastet noch. Seines Weges und seiner Leute gewiß ist er erst in dem zweiten

Digitized by Google

seiner Stücke: im Meineidbauer. Dennoch spielt auch hier der Konflikt halb zwischen Dorf und Stadt; denn Franz Ferner, der Sohn des Meineidbauers, ist in der Stadt erzogen worden, und das bedingt sein ganzes Wesen, wie auch sein Verhältnis zum Vater und zu Vroni. Erst in den „Kreuzelschreibern" schuf er ein Stück, das ausschließlich unter Bauern spielt. Diese drei Dramen bezeichnen den Weg, den seine Entwickelung genommen: ein kurzer, rasch ansteigender Weg, der in gerader Linie zu den Höhen der Meisterschaft emporführt.

Wenn man sich klar darüber ist, welche Umstände Anzengruber zum Schöpfer des Bauerndramas gemacht haben, so kann man auch nicht im Zweifel darüber sein, welche Konflikte des Bauernlebens ihn besonders anzogen. Die politische Regeneration des Staates hatte das Dorf der Stadt näher gebracht, und mit der schädlichen Macht des römischen Klerus über die Bauernschaft hatte man sofort einen erbitterten Kampf aufzunehmen. Was Wunder, daß dem Dichter sich zuerst Konflikte aufdrängten, die sich aus diesen Verhältnissen ergaben? Herzenskämpfe allgemein menschlicher Natur reizen ihn nicht. Er sagt selbst einmal, harmlose, gleichgültige Stücke könne er nicht schreiben. Ihn lockt es vor allem, soziale Mißstände in ihren tragischen oder komischen Wirkungen zu zeigen. Im „Pfarrer von Kirchfeld" kämpft er gegen die Naturwidrigkeit des Cölibates und gegen die Unduldsamkeit der Kirche — das Drama ist eine flammende Anklage wider die unchristliche Geistlichkeit — im „Meineidbauer" entwirft er uns ein abschreckendes Bild von den Folgen, zu denen die jesuitisch frömmelnde Erziehung der Bauernschaft führen muß, und in den „Kreuzelschreibern" bildet der Widerstand, der sich in manchen Landbezirken gegen das Unfehlbarkeitsdogma erhob, den Ausgangspunkt für die launigen Verwickelungen. Es versteht sich dabei sehr leicht, daß jedes der drei Stücke seinen Räsonneur hat; was an Tendenz in den Dramen liegt, ist diesen drei Personen

Digitized by Google

in den Mund gelegt, und sie sind so gleichsam die Anwälte des Dichters. Freigeister sind sie allesamt, aber der Kampfgeist ist nicht in allen dreien gleich stark lebendig, er bewegt sich in ihnen in merklich absteigender Linie. Der Wurzelsepp ist ein glühender Hasser, ein Gottesleugner und Lästerer, der die Welt am liebsten mit Feuer und Schwert zerstören würde, weil so viel Unrecht darauf möglich ist. Die Burgerliese, die ja wohl auch die scharfen, beißenden Worte nicht spart, ist aber doch frei von wildem Groll und grimmiger Vernichtungslust, ja, die brave Alte hat im Grunde ein weiches, gütiges Herz. Der Steinklopferhans endlich sieht mit gerade so scharfen Augen, wie diese beiden, wie viel Unrecht und Widersinn auf dieser Welt gedeiht; aber er hat darüber lachen gelernt, in schwerer Stunde ist ihm die milde, tröstliche Religion des Pantheismus aufgegangen und hat sein Gemüt mit stiller Heiterkeit erfüllt. Diese drei Abstufungen bedeuten einen stetigen Fortschritt von dem Typus, der Verkörperung einer Tendenz, zum lebendigen, warmblütigen Individuum. Im Wurzelsepp ist die Tendenz noch an allen Ecken und Enden ersichtlich, im Steinklopferhans ist sie in einer vollen Individualität spurlos untergegangen; sie bildete für den Dichter nur den Anstoß, diese köstliche Figur zu schaffen.

Diese Freude an sozialen — Problemen läßt sich nicht sagen, aber an sozialen Stoffen begleitet den Dichter sein ganzes Leben lang. Es lockt ihn immer wieder, den Konflikt aus Verhältnissen hervorgehen zu lassen, die für gewisse Volksschichten besonders charakteristisch sind. Die Tragödie „Hand und Herz", die von den Bühnen sehr mit Unrecht in den Hintergrund gestellt ist, mag man füglich als ein Gegenstück zum „Pfarrer von Kirchfeld" ansehen. Wie hier gegen die widersinnige Forderung des Cölibates der Geistlichkeit das Recht der Natur betont wird, so ist das tragische Geschick Katharina Wellers ein lauter Mahnruf gegen die Unlöslichkeit der katho-

Digitized by Google

lischen Ehe. In dem Schauspiele „Der ledige Hof" bildet pfäffische Erbschleicherei den Untergrund, von dem sich die Ereignisse abheben, und der kräftige Schluß wendet sich deutlich genug gegen die sinnlose Frömmelei, die ein gottgefälliges Werk darin erblickt, weltliches Gut der Kirche zu schenken. Das Schicksal der ledigen Kinder — „Sündenkinder" nennt man sie im Volke — drängt sich dem Dichter zweimal auf und reizt ihn zur Gestaltung. Einmal, in der genialen Komödie „Der G'wissenswurm", hat er es von der komischen Seite, ein andermal, in dem Trauerspiele „Stahl und Stein", tief tragisch gefaßt. In der ergreifenden Tragödie „Das vierte Gebot" mahnt er die Eltern daran, daß dieses Gebot auch für sie geschrieben sei; wenn es einerseits von den Kindern Ehrfurcht vor den Eltern verlange, so lege es anderseits diesen die Pflicht auf, jene Ehrfurcht auch zu verdienen. Das Weihnachtsstück „Heimg'funden" — die rührendste Verherrlichung der Mutterliebe — preist den schlichten Segen der Familie im Gegensatze zu den nichtigen Freuden der sogenannten Gesellschaft. Eine besondere Stellung nimmt die köstliche Komödie „Ein Doppelselbstmord" ein. Es ist ein Bauernstück, aber auf die Städter gemünzt; diesen wird die naive, gesunde Lebenslust der Bauernnatur in drastischer Weise entgegengehalten.

Auch in seinen übrigen Stücken, in denen weniger gesellschaftliche als vielmehr persönliche Konflikte den Ausgangspunkt bilden, kann es sich Anzengruber selten versagen, soziale Schwächen und Gebrechen zu berühren; es werden wenigstens episodistische Ausblicke darauf geworfen. In der „Trutzigen" wird die Unsitte des Haberfeldtreibens gestreift, in dem Volksstücke „Alte Wiener" bekommt die gutmütig protzenhafte Gedankenlosigkeit, die so oft für Wiener Gemütlichkeit ausgegeben wird, etliche scharfe Hiebe ab, u. s. w. Dem Dichter genügen manchmal ein paar Sätze, eine kurze, fast epigrammatisch knappe Wendung, um gewisse Mißstände zu geißeln. Hieher gehört

Digitized by Google

es zum Beispiel, wenn er den Kragen- und Manschettenfabrikanten Schmalhofer sagen läßt: „Aber das muß g'sagt werd'n — immer die Ernährung in erster Linie! — Weil's wahr is — hat einer nix z' essen, so bringt ihn die Bildung nur auf schlechte Gedanken, und hat er was z' essen, so braucht er gar nit gebildet zu sein." (Alte Wiener I. 4.) Oder jenes köstliche Wort des alten Bartl im „Doppelselbstmord". Die Bauern suchen scharweise nach dem verschwundenen Liebespaare; der alte, taube Bartl hat sich ihnen angeschlossen in dem Glauben, es gelte eine Bittprozession. Als er über seinen Irrtum aufgeklärt wird, ruft er verdrießlich aus: „Wer denkt denn dran, wann er a Schar Bauern sieht, daß vorn ka geistlicher Herr is?"

So drängen sich Anzengruber im großen wie im kleinen immer wieder die bewegenden Fragen seiner Zeit auf. Er muß sich als Lehrer und Mahner des Volkes fühlen, wenn es ihm wohl sein soll. Niemand hat das Wort, daß die Schaubühne eine Kanzel sei, so wahr gemacht wie er. Aber niemand hat auch diesen Anspruch, der so oft mißdeutet wird, so richtig erfaßt. Ein Lehrer wollte er sein, aber kein Schulmeister, ein Prediger, aber nicht durch seine, sondern durch Gottes Worte. Sein Drang, zu klären und zu läutern, hat ihm den Weg zur Wahrheit gewiesen, aber er hat sich wohl gehütet, diese Wahrheit zu kommentieren. Er läßt sie für sich allein wirken. Sein Predigertrieb befähigte ihn, Menschliches von vielen Seiten zu fassen und zu erkennen, und so, wie er es geschaut, stellt er es uns vor Augen. Die Natur ist ihm zu heilig und unantastbar, als daß er sie korrigieren und — wenngleich in bester Absicht — zum Zerrbilde machen sollte. Wohl liegt seinen Dichtungen fast immer eine bestimmte Tendenz zu Grunde, aber sie gibt nur den Anstoß zum Schaffen und läßt die Dichtung selbst zumeist völlig unberührt. Man darf vielleicht sagen: die Tendenz liegt im Dichter, nicht in

Digitized by Google

seinen Werken. In diesen zeigt er sich fast ausnahmslos — oder doch mit wenigen Ausnahmen — als Realisten, dem die unbedingte Beachtung der Natürlichkeit als das oberste Gebot seiner Kunst gilt.

Früh schon war er sich des Weges bewußt, den er zu gehen habe, und wenn sich anfänglich selbst in jenen Dramen, die bereits die Bühne eroberten, ein leises Schwanken verrät, so kommt das nur daher, daß der Dichter im Gebrauche der Mittel noch nicht genügende Sicherheit erlangt hatte. In einem Gedichte bezeichnet er es als die Aufgabe der Kunst, „Menschliches auch menschlich zu gestalten". Dieser kurze Satz enthält sein ganzes ästhetisches Glaubensbekenntnis. Ihm ist es nicht genug, daß der Dichter mit hellen Augen jedes menschliche Verhältnis zu ergründen vermöge; soll er den höchsten Anforderungen gerecht werden, so muß er nicht nur künden und deuten, was er schauend erkannt, sondern er muß es auch menschlich, das heißt mit einem anderen Worte: natürlich zu gestalten verstehen.

Anzengruber gibt uns auch über die Art, wie sich bei ihm dieser Gestaltungsprozeß vollzieht, manche Andeutung. So sagt er einmal in einem Briefe: „Bei mir ist das Dichten eine Naturgabe, und wie bei dieser Schafferin ist das Interessanteste nicht was, sondern wie etwas wird." Er könnte sein Dichten in der That nicht schärfer und vollständiger kennzeichnen, als indem er es mit der Schafferin Natur vergleicht. Die Briefstelle ist so unmittelbar, so obenhin, daß man zweifeln muß, ob der Dichter selbst die volle Bedeutung seiner Worte erkannt habe; mir scheint sie darum nur um so bezeichnender. In ihr spricht er auch aus, was ihn von den Modernen trennt, mit denen er in seiner ganzen Kunst- und Lebensauffassung so manche Berührungspunkte hat. Wahrheit will er gleich ihnen, und in der Beobachtung erblickt er wie sie den Urquell aller Kunst. Aber sie begnügen sich entweder,

Digitized by Google

das Geschaute einfach wiederzugeben, es gleichsam nachzuzeichnen, oder sie fügen die einzelnen Züge, die sie dem Leben abgelauscht, reflektierend aneinander. Bei ihm setzt sich die Beobachtung *unmittelbar* in künstlerische That um; sein Dichten ist ein Zeugen, ein Neuschaffen. Die Modernen bringen es im besten Falle dazu, etliche Fetzen Wirklichkeit zu erhaschen, Anzengruber gibt uns Natur — volle Natur selbst im kleinsten. Darum sind die Werke jener leer und öde, sie mögen in ihrem Detail dem Leben noch so getreu nachgemacht sein, Anzengrubers Dichtungen dagegen strotzen von Leben, wie die frischen Bauerndirndeln, die er uns vorführt. Das macht: sie haben ihr Leben nicht entlehnt, sie tragen es in sich selber.

Nur so ist die Unmittelbarkeit seiner Gestalten zu verstehen, nur so ihre frische Natürlichkeit zu begreifen. Sie sind weder mühsam zusammengesetzte Konstruktionen eines grübelnden Geistes, noch bloße Nachzeichnungen eines geschickten Beobachters. Sie sind in allem, was sie thun und reden, echte, *ganze* Menschen. Daher kommt es auch, daß sie trotz ihrer ausgesprochenen Persönlichkeit allgemeine Bedeutung haben. An dieser Kunst, der einzigen, die den wahren Dichter ausmacht, haben die Modernen — von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen — kläglich Schiffbruch gelitten. Die Personen, die sie uns in ihren Werken vorführen, sind entweder Symbole der Menschheit, dann geht ihnen leider nur die nötige Persönlichkeit ab, um für glaubliche Wesen zu gelten; oder sie sind in Haltung und Geberde, in Miene und Sprache aus dem Leben genommen — am liebsten aus dem des Tages — dann fehlt ihnen nur leider jede Bedeutung. Zu diesen Halbkönnern gehört Anzengruber nicht. Durch seine gesunde, frische, unmittelbare Realistik ist er den tüftelnden Symbolisten hüben und den platten Naturalisten drüben himmelweit überlegen. Und es ist gar kein Geheimnis, wie er zu seinen wirklichen, zu seinen echt menschlichen Menschen gekommen ist: er hat sie

Digitized by Google

eben nicht erdacht, er hat sie nicht erschaut, er hat sie in sich erlebt. Das ist alles, das ist die ganze Kunst, eine Kunst freilich, die niemand erlernen kann.

Klare Augen und eine geschickte Hand haben, ist gewiß schätzenswert. Es gehört mit zur Sache, ist aber noch nicht die Sache selbst. Noch schätzenswerter mag es sein, die Abgründe des Lebens deuten zu können oder auch nur zu ahnen. Es setzt große Geistesschärfe, eindringendes Gefühl, vielleicht sogar bedeutende Bildung voraus.

„Doch Menschliches auch menschlich zu gestalten,
Ja, damit will es freilich schwerer halten,"

sagt Anzengruber, und er hat recht. Aber sein Wort gilt für andere, nicht für ihn selbst. Denn er hat diese Kunst, dieses Können, das weit hinausdringt über bloße Geschicklichkeit und Geistesschärfe. Wie schwer diese Kunst auch sein mag — selbst das Genie kann sie nur durch rastlose Arbeit erringen — sie ist doch die Form, in der sich sein Geist äußern muß, die einzige Form, in der er sich vollkommen äußern kann.

Es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß der naivste Dichter — zumal der Dramatiker — der Verstandesarbeit entraten könne; ebensowenig wird er Modelle aus dem Leben entbehren können. Eine reiche Lebenserfahrung muß ihm zu Gebote stehen, und Wirklichkeitszüge werden ihm für die Einzelheiten seiner Arbeit oft sehr zu statten kommen. Allein Verstand und Beobachtung sind solange unfruchtbar, als sie nicht von bildkräftiger Phantasie berührt werden, und das Wesentliche, die dichterischen Gestalten, sie müssen in der Seele des Dichters selbst entstehen, gleichsam mit Naturnotwendigkeit aus ihr herauswachsen. Das schöne Wort von den „Geisteskindern" drückt dies mit einem glücklichen Bilde aus. Diese „Geisteskinder" müssen empfangen, gereift und geboren werden wie leibliche Kinder. Das wirkliche Leben muß für den Dichter mehr als eine Vorlage, es muß der befruchtende Keim sein.

Digitized by Google

Nur dann werden die Gestalten, die er schafft, die zwingende und überzeugende Kraft der Natur in sich tragen. Sie werden glaublich sein, einfach weil sie *sind*. Nebenbei gesagt, ist das der Grund, weshalb die realistische Dichtung nicht durch die Grenzen der Wirklichkeit beschränkt ist. Das oft mißverstandene Wort von der inneren Wahrheit soll nur so viel sagen, daß die Schöpfungen der Kunst eigene Existenz haben. Sie mögen der Erfahrung widersprechen, das thut nichts; nur eines dürfen sie nicht: sich selbst widersprechen. Nix und Waldgeist und Elfe, kaum unsere Kinder glauben noch daran; und doch wird es niemandem, der die „Versunkene Glocke" sieht, einfallen, an der Existenz Nickelmanns, des Waldschrats und Rautendeleins zu zweifeln, er sei denn der dickköpfigste Philister von der Welt. Dagegen gibt es sehr viele Baumeister und noch mehr Paralytiker, und doch wird niemand, der sich nicht bethören lassen *will*, einen Solneß oder einen Oswald Alving für wahr nehmen.

Noch einmal also: der Dichter hat die Gestalten *in* sich, oder er wird überhaupt nie dazu kommen, natürliche Wesen zu schaffen. Anzengruber ist ein solcher Bildner, der „eine kleine Welt in seinem Gehirne brütend hält." Darum scheint an seinen Dichtungen alles so mühelos; nirgends stören kleine Künsteleien, nirgends drängt sich ein anspruchsvoller Gedanke oder anmaßendes Wollen auf. Anzengruber gibt sich nie damit ab, das Milieu musivisch zusammenzutragen, das hat er auch nicht nötig, denn seine Personen stecken voll von diesem Milieu, sie handeln aus ihm heraus, es ist ihnen natürlich, nicht erst vom Dichter anerzogen. Alles ergibt sich von selbst und doch in bedeutendem Zusammenhange. „Als ob es nicht anders sein könnte," sagt man, wenn man an einer Dichtung höchste Natürlichkeit rühmen will. Ja wohl, an Anzengrubers Dichtungen konnte in der That nichts anders sein, als es ist. Er hat nie gewählt, nie gesucht, er hat immer nur gethan,

Digitized by Google

was er mußte; die Kunst, die dichterische Arbeit liegt nur darin, zu erkennen, was man muß. Darum gilt von jedem echten Künstler das Wort „Ex ungue leonem“. Von keinem gilt es mehr als von Anzengruber.

Gleich in dem ersten Drama, mit dem er sich die Bühne gewann, im „Pfarrer von Kirchfeld“, hat er mit dem Dirndel aus der Einöd' ein Meisterstück realistischer Gestaltung geschaffen. Es gehört zu dem allerschwersten, die wortlose, scheue, ihrer selbst kaum bewußte Liebe eines unschuldigen Mädchens zu zeichnen, zumal, wenn das Mädchen auch noch klug sein soll. Wenn der Dichter diese Gestalt nicht von innen heraus begreift, so wird ihn die größte Geschicklichkeit in der Beobachtung, der überlegende Verstand nicht vor Absichtlichkeiten und damit vor Verzeichnung bewahren. Und hier ist der Fall noch durch den Umstand erschwert, daß es sich um eine verbotene, „sündige“ Liebe handelt. Anna Birkmeier — das arme Dirndel aus der Einöd — dient bei dem Pfarrer Hell als Magd; er ist es, den sie liebt. Hundert Klippen und Gefahren birgt dieses Verhältnis für den Dichter. Das Mädchen soll ein durchaus wackeres Geschöpf sein, das die Kraft der Entsagung in sich trägt. Wie nahe liegt es da, ihre Liebe ganz von der sentimentalen Seite zu fassen. Damit würde das Mädchen natürlich um ihre Naivetät, um ihre ganze frische Heiterkeit und ihren klaren Humor gebracht. Aber noch etwas anderes würde wahrscheinlich darunter Schaden leiden: ihre Liebe würde den süßen Reiz der Sinnlichkeit entbehren, mehr ideale Freundschaft als wirkliche Liebe sein. Das wäre natürlich jammerschade, und dieser Zug muß unter allen Umständen festgehalten werden. Gut! Dann thut sich aber gleich eine andere Gefahr auf: die Sinnlichkeit ihres Empfindens wird leicht ihrer sittlichen Kraft Abbruch thun; es würde schwer halten, zu zeigen, daß sie nicht nur den schönen Mann, sondern auch den edlen Menschen liebt, und ihr endliches Ent-

Digitized by Google

sagen müßte notwendigerweise etwas Peinliches, Verletzendes haben. Keinesfalls könnte sie den Weg einschlagen, den Anzengruber sie gehen läßt, ohne die gefährlichsten Mißdeutungen hervorzurufen. Und es ist doch der einzige Weg, den sie überhaupt gehen kann, um, soviel an ihr ist, die drohenden Gefahren zu beschwichtigen. Aber man denke sich: Annerl und Hell sind durch die Verleumdungen eines Schurken bei den Kirchfeldern in übles Gerede gekommen. Ein Jugendgespiele Annerls, ein wackerer Bursch, teilt ihr das mit. Er glaubt nicht daran, er will sie nur warnen. Bei dieser Gelegenheit verrät er wider Willen, daß er sie liebt, daß er sie lange schon im Herzen getragen, ohne den Mut zu finden, es zu bekennen. Und Annerl schlägt ein, ohne Thräne, ohne Seufzer, ja mit einem Lächeln und heiteren Worten auf den Lippen. Und doch wissen wir, daß das Dirndel den Pfarrer liebt, daß es ihn nie mehr, nie inniger geliebt hat, als in diesen Augenblicken. Wenn sich Annerl opfert, so thut sie das nur um seinetwillen. Und noch mehr: ihn, den sie liebt, bittet sie, die Trauung vorzunehmen. Als ob es sich um die gleichgültigsten Dinge handelte, so ruhig ist sie. Kein Wort verrät, was sie leidet, nicht die Spur von Sentimentalität trübt ihr gleichmäßig heiteres Wesen. Was für einen Eindruck müßte nun diese Szene machen, wenn in Annerls Liebe die Sinnlichkeit vorwiegend oder doch auffallend betont wäre? Müßte da nicht aus der lächelnden Entsagung eines reinen Geschöpfes die kluge Berechnung einer Kokette werden? Den Pfarrer hat sie nicht bekommen dürfen, sie nimmt dafür den ersten besten, der ihr in den Weg läuft. Und daß sie nun gar der Pfarrer trauen soll, das mag ihr noch einen ganz besonderen Reiz bedeuten.

Es gibt nur ein Mittel, um diese Gefahr zu vermeiden: das Sinnliche ihrer Neigung muß dem Mädchen völlig unbewußt bleiben, ja es muß so zart sein, daß es dem Blicke fast verschwindet; es muß nur Unterströmung bilden. Das

Digitized by Google

allein ist schon außergewöhnlich schwer; allein es schließt noch eine andere Gefahr in sich, die der falschen Naivetät. Die Versuchung liegt allzu nahe, das Mädchen einfältig erscheinen zu lassen. Das Kind versteht sich selber nicht, würde man dann sagen. Damit aber müßte die Gestalt nach einer wichtigen Seite verlieren; Annerls Liebe würde das Voll-Weibliche einbüßen, sie würde naturgemäß zur Backfischtändelei erniedrigt werden.

Solcher Gefahren gibt es in dem eigenartigen Verhältnisse noch mehr, und ich zweifle nicht, daß manch ein Dichter einer oder der anderen von ihnen erlegen wäre. Für Anzengruber aber waren diese Klippen einfach nicht vorhanden: die Natur bringt den kompliziertesten Organismus ebenso leicht hervor wie den einfachsten.

Unvergleichlich ist die zweite Szene des zweiten Aktes. Hell und Annerl schauen dem Sonnenuntergange zu. Annerl erinnert sich aller, die ihr einst nahe gestanden und die nun nicht mehr die Sonne untergehn sehen. Das gemahnt den Pfarrer der bitteren Verluste, die er erlebt; er erzählt, die letzte, die er betrauert habe, sei seine Schwester gewesen.

Annerl: Die war g'wiß kreuzbrav.

Hell: Brav, klug und schön! Sie und die Mutter, beide lebten, als ich noch Student war, und das spornte nicht wenig meinen Fleiß; ich wollte ihnen alle Freude machen, und ich dachte mir das so recht hübsch, wenn ich eine Pfarre bekäme, wie wir da immer beisammen leben und bleiben wollten. Eine Familie haben, ja nur ihr angehören, ist doch etwas schönes.

Annerl: Nicht wahr? Oft hab' ich mir's schon gedacht, selbst im Himmel kommt erst die heilige Familie, und dann die einschichtigen heiligen Männer und Jungfrauen.

Hell (lächelnd): Meinst du?

Annerl (kleinlaut): Bin ich 'leicht fürwitzig?

Hell: Nein, Anne.

Annerl: Aber ich bin so viel an meiner Mutter g'hängt, und mit ihr hab' ich auch mein' Vater selig in Erinnerung g'habt, und so

Digitized by Google

bin ich — wenn ich heut a rechtschaffens Dirndl heiß' — es niemanden schuldig als ihnen! Kinder, die so zur Welt kommen, ohne daß s' oft Vater und Mutter wissen, sein doch recht traurig dran; sie machen niemand so a herzliche Freud', wenn s' brav sein, und kein Herzleid, das s' ihren Liebsten anthun könnten, bringt s' vom Bösen ab — und nachher wundert sich d' Welt, wenn s' keine rechten Leut' werd'n!

Hell: Das denkst du fromm und klug.

Annerl (sieht zu Boden): Wie d' mich aufg'nommen hast, hochwürdiger Herr, hast mich brav g'heißen, jetzt nennst mich klug — wann d' mir noch eins sagst, so hast mir alle guten Wort' geb'n, wie Deiner Schwester selig.

Die Wendung, die der Dialog zuletzt nimmt, ist ganz eigenartig. Dieses kühne Hinüberspielen vom allgemeinen ins höchst Persönliche konnte nur einem echten Dichter gelingen, dem in jedem Worte die ganze Gestalt sich offenbart. Absicht liegt darin nicht; so etwas läßt sich weder erdenken, noch einfach aus der Beobachtung gewinnen. Sicherlich hat Anzengruber die Worte Hells: „Das denkst du fromm und klug" ganz ohne irgend welchen Zweck hingeschrieben. Dabei fiel ihm ein, was der Pfarrer vorhin von seiner Schwester gerühmt und was er zu Annerl gesagt hatte, als er sie aufnahm, und damit stand auch schon die einzig schöne Antwort des Mädchens vor seiner Seele. Er hat sie gefunden. Aber derjenige würde das Wesen des dichterischen Prozesses arg verkennen, der in einem solchen Funde nur einen glücklichen Zufall erblickte; er muß vielmehr mit Notwendigkeit eintreten, wenn der Dichter von der Gestalt, die entstehen soll, ganz und gar erfüllt ist.

Nur so kann auch die volle Einheitlichkeit einer dichterischen Gestalt gelingen. Wir brauchten nichts anderes zu kennen, als dieses kurze Gespräch, um Annerl in ihrem ganzen Wesen zu verstehen. Welche Klugheit spricht aus ihren Worten, welcher Mutterwitz! Selbst über das Heilige spricht sie mit Humor, mit leichtem Scherz. Und doch liegt darin keine Leichtfertigkeit. Im Gegenteile, ein tiefes, treu empfindendes

Digitized by Google

Gemüt offenbart sich in allem, was sie sagt, und die Art, wie sie über die verlorenen Kinder spricht, läßt uns erkennen, daß dieses bescheidene Geschöpf sich seine eigenen Gedanken über der Welt Recht und Unrecht macht, daß dieses einfache Mädchen von einem tiefen Pflichtgefühle geleitet wird. Ihr trauen wir's zu, daß sie schweigend verzichten wird. Wenn sie ganz plötzlich, ohne eigentlichen Anlaß von der verstorbenen Schwester des Pfarrers ausruft: „Die war g'wiß kreuzbrav!" — und wenn sie bei dem Lächeln Hells kleinlaut wird und ganz demütig fragt, ob sie nicht fürwitzig gewesen sei, so wissen wir, daß sie dem Pfarrer im tiefsten Herzen gut ist, ohne es selbst noch zu ahnen. Wir wissen aber auch, daß es der großherzige, hochstehende Mensch in ihm ist, den sie liebt. Und doch zuletzt diese reizende Wendung! Diese naive Eitelkeit, die es hören will, daß sie dem bewunderten Manne auch schön und begehrenswert erscheint. Da regt sich das Weib in Annerl, und jetzt fängt sie an, sich ihrer Liebe bewußt zu werden. Es ist das leise Erwachen der Sinnlichkeit, nicht dämmerig und scheu, sondern rein und frisch, wie der junge Morgen.

Und all dieser Reichtum einer freundlichen Natur in so wenig Worten ausgegossen! Das wäre der treuesten, der peinlichsten Beobachtung unmöglich. Sie könnte doch im besten Falle nur zusammensetzen, jetzt diese Eigenschaft, dann jene u. s. w. — Anzengruber jedoch hat sein Annerl in jeder ihrer Äußerungen ganz vor sich gesehen, nicht einmal klug, einmal fromm, einmal schön, sondern immer klug, fromm und schön zugleich.

Und weil er sie so gesehen hat, darum findet er auch immer das einzig bezeichnende Wort. Wie sehr auch die Lage wechseln mag, Annerl bleibt sich selbst getreu. So erklärt sich ihr lächelnder Verzicht, die nicht gespielte, sondern innerlich echte Heiterkeit, mit der sie sich der bitteren Notwendigkeit

Digitized by Google

fügt und dem braven Burschen, der sie begehrt, ihr Jawort gibt. Und so zeigt sie sich auch am Schlusse.

Hell hat sie getraut, und unmittelbar darnach wird über ihn die Exkommunikation ausgesprochen. Einen Augenblick denkt er daran, das Leben fortzuwerfen. Da tritt Annerl zu ihm. Sie, die eben erst durch seinen priesterlichen Segen das Weib eines rechtschaffenen Mannes geworden ist, sie bittet ihn, ihrer zu gedenken. „Du darfst's nit, Pfarrer," sagt sie, „du mußt das deine tragen, bei dem, was in derer Stund' zentnerschwer auf mir liegt, du mußt! Du weißt, ich hab's auf mich g'nommen, weil ich um dich alles, alles ertragen hätt', nur kein' Fleck auf deiner Ehr'! Ich schau' nit um, ob noch a Weib mir gleich und so stark wär' als ich . . . . ." Wie groß war hier die Versuchung, ein falsches Zartgefühl unterzuschieben. Ich möchte nicht wissen, wie viele Dichter Annerl an dieser Stelle von dem tröstenden Bewußtsein der Pflicht, von der Hoffnung, daß das Gute siegen müsse, und dergleichen hätten reden lassen, anstatt von dem einzigen, das hier am Platze war, von ihrer Liebe. Sie liebt ja den Pfarrer, sie liebt ihn noch immer, und weiß, daß auch er sie liebt, und darum findet sie das richtige Wort: was ihm am wehesten thun muß in dieser Stunde, nur das allein kann ihn auch wieder aufrichten. Keine Scheu, keine erlogene Zagheit stört sie in ihrem unmittelbaren, starken und echten Gefühl. „Denk' an mich! Sei so, wie ich dich lieben kann!" Das ist das erste und höchste, was sie zum Troste des Verzweifelnden zu sagen hat. Keuscher, heiliger hat noch kein Weib seine Liebe gestanden.

Was sie auch sonst noch ihm zuspricht, immer klingen diese heiligen Worte mit herein. Endlich gibt Hell ihren Mahnungen nach. „O, du hast die rechte Saite angeschlagen," sagt er, und lächelnd fügt er hinzu: „Du bist klug." Da leuchtet's in ihren Augen, und fast jauchzend ruft sie aus:

Digitized by Google

„Und schön und brav, wie deine Schwester! So hast schon einmal g'sagt. O, jetzt ist alles gut; wenn deine Augen so leuchten, wenn du dich aufrichtest in deiner ganzen Höhen, da bist wieder der alte! . . . ."

Ein kühneres Wort als dieses „und schön und brav" hier an dieser Stelle findet sich wohl kaum in der gesamten dramatischen Litteratur. Es verletzt fast, oder vielmehr, ein Zager müßte fürchten, daß es verletze. Aus dem tiefsten Schmerz der unwiderruflichen Trennung, jetzt, da der Mann, den sie liebt, von dem schwersten Schicksalsschlage betroffen ist, jetzt kann Annerl aufjubeln und jauchzend daran erinnern, daß er sie einst schön genannt hat? Sie thut's, und wie wir sie kennen, muß sie es thun. Das liebe Wort war's ja doch, das ihr und ihm das Geheimnis ihrer Herzen erschlossen hatte, und nun, da sie den geliebten Mann nach schweren Kämpfen durch die Macht ihres Wesens wieder aufrichtet, da fühlt sie nur das eine: „Er liebt mich! Ich bin's, die ihn gerettet hat!" Und da steigt ihr das Gedächtnis jener seligen Stunde übermächtig empor, jenes süße Wort drängt sich ihr auf die Lippen und sie jauchzt es hinaus: „Und schön und brav! So hast schon einmal g'sagt!" Mitten in der bittersten Not des Entsagens der helle Jubelschrei beglückter Liebe. Kann ein Dichter das Wesen seiner Menschen tiefer fühlen?

In dieser Gabe, innerlich zu gestalten, erblicke ich das Kennzeichen des realistischen Dichters. Ich verhehle mir keineswegs, daß Anzengruber in Äußerlichkeiten bisweilen ein wenig sorglos schaltet; dennoch spiegelt sich die Welt in seinen Werken viel richtiger als in jenen so manches Naturalisten, der wie ein Detektive hinter dem Leben her ist und es in seinen Notizbüchern einzufangen glaubt. Bei alledem muß man sich wundern über die Fülle und Mannigfaltigkeit der Gestalten, die dem Dichtergeiste Anzengrubers entsprungen sind. Manchmal mag es freilich scheinen, daß er sich wiederholt. Ich würde

Digitized by Google

darin keinen Vorwurf erblicken. Es kommen bisweilen Stunden, in denen man sich nach guten Gesellen sehnt, die man einst lieb gewonnen und von denen man nun durch Jahre des Vergessens getrennt ist. Warum soll den Dichter diese Sehnsucht nie erfassen? Aber so wenig wir dieselben Gesellen wiederfinden werden, die wir einst verlassen, so wenig wird ein Dichter, wenn er ein wahrer Dichter ist, dieselben Gestalten, die er einst geschaffen, neu ins Leben rufen können. Ähnliche ja; man kennt das liebe Gesicht an manchem Zuge wieder, und es ist doch ein anderes geworden. Dieses andere ist aber gerade das wichtige. Wie macht's denn die große „Schafferin Natur"? Sie liebt die zarten Übergänge, und mit den leisesten Abschattungen bestreitet sie die unendliche Fülle der Erscheinungen. Wie vieles ist da einander ähnlich, und keines ist doch dem andern gleich. Ein Dichter, der so schafft, wie die Natur, wird sich wohl auch die gleichen Freiheiten herausnehmen dürfen.

Es kommt ja zuletzt doch immer nur darauf an, daß jedes Wesen für sich ein Ganzes sei, und das ist bei Anzengrubers Gestalten — wenn seine Kraft nicht gerade durch ein störendes Element gehemmt wird — immer der Fall. Im großen und im kleinen gibt er uns volles Leben, und seine Episodenfiguren sind gerade so echte, warmblütige Menschen wie die wichtigsten Personen seiner Dramen. Ich will nur an den Strolch aus der Weihnachtskomödie „Heimg'funden" erinnern.

Der zweite Akt spielt am Donauufer. Es ist Nacht. Dr. Hammer, entschlossen, seinem Leben ein Ende zu machen, schreitet einsam vor.

Strolch (junger, kräftiger Mann, der einen derben Knittel mitführt, kommt des Weges herwärts. Beide zaudern, als sie einander ansichtig werden).

Strolch (auf Hammer zutretend): A armer, alter Mann thät' unterthänigst bitten — af a Brot!

Digitized by Google

Hammer (zurücktretend): Ich habe nichts bei mir.

Strolch: Unmöglich! So a feiner, noblicher Herr, wie Sö! Lassen S' nachschau'n!

Hammer (zieht den Revolver aus der Tasche): Bleiben Sie mir vom Leibe!

Strolch (macht einen Sprung zurück): Ah, Sakrament eini! (Einen Schritt um den anderen weichend.) Na, Sö! — Net schießen! Sö san in kaner Notwihr, können a kane überschreiten — i kenn 'n Paragraphen — i kenn' alle Paragraphen. Pfüat Ihner Gott, Sö harber Herr, Sö! — (Läuft eilig nach der Seite ab, von der er gekommen.)

Hammer: Wie kindisch, dem Bettler zu verweigern, was mir nichts mehr nützt, und ein Leben zu verteidigen, das ich wegwerfen will.

Bettelheim erzählt, Anzengruber sei immer böse geworden, wenn ihn jemand mit Shakespeare verglichen habe; aber dieser Strolch ist ein Shakespeare'sche Figur. Er erinnert unwillkürlich an die köstlichen Räuber und Mörder des großen Briten. Welche Fülle echtester Lebenszüge! Der Strolch zaudert, da er den Doktor Hammer erblickt; er ist also noch kaum ein hart gesottener Sünder, ihn lockt nur die Gelegenheit. Dann zuerst die unterthänige Bitte, die hündische Demut des Proletariers vor dem Vornehmen. Hierauf — nach der kurzen Abweisung — der freche Hohn und die Brutalität des augenblicklich Stärkeren; man sieht, der Mann handelt nach dem Worte: „Reichtum ist Diebstahl", er fühlt sich innerlichst berechtigt, dem Diebe, den er da zufällig erwischt hat, das Geld abzunehmen, ja, er würde wohl auch vor Gewalt nicht zurückschrecken. Und wie dann der arme Teufel bei der unerwarteten Wendung der Dinge für sein verlorenes Leben zittert! Wie er es mit naiv plumper Schlauheit zu retten versucht! Und wie er dabei seine ganze Vergangenheit voll Elend und Schande, voll Not und Elend bloßlegt! „I kenn' alle Paragraphen!" Das ist ein Bekenntnis in nuce. Wahrlich — kaum zwei Dutzend Worte, und doch eine volle, ganze, lebendige Gestalt.

Man wird vielleicht sagen, solche Figuren seien leicht zu zeichnen; ein paar kecke Striche genügten vollauf. Gewiß, nur

Digitized by Google

möchte ich zweifeln, ob jeder diese paar Striche, die gerade notwendig sind, auch finden würde. Übrigens bin ich gar nicht der Ansicht, daß man hinter einer Figur, wie dieser Strolch ist, etwas Außerordentliches zu suchen habe; nichts ginge mehr gegen den Sinn Anzengrubers, als das Beiwerk zu einer Bedeutung aufzubauschen, die es nicht hat und nicht haben kann. Ich wählte die Figur nur deshalb aus, weil sie in den allerknappsten Andeutungen gehalten ist, und weil sich an ihr zeigt, wie lebendig Anzengruber selbst solche Gestalten — die Infusorien seines dichterischen Kosmos — vor der Seele stehen. Wer erinnert sich aber nicht des köstlichen Baders von Ottenschlag im „Meineidbauer" oder gar des Meisterstückes unter allen Episodengestalten, des alten Brenninger in den „Kreuzelschreibern"? In einer Szene nur tritt er auf, und wir lernen nicht nur ihn bis auf den tiefsten Grund seiner Seele kennen, sondern auch sein Weib, sein ganzes armseliges Hausen, die intimsten Heimlichkeiten seines traurigen Lebens. Über dieser einen Szene, die nur so nebenher läuft, liegt eine Tragik ausgebreitet, so wahr, so ergreifend, daß nur wenige, vollausgereifte Tragödien sich damit messen können.

Bei dieser eigenartigen Begabung Anzengrubers, Gestalten nicht *nach* der Natur sondern *wie* die Natur zu schaffen, ist es begreiflich, daß er das Hauptgewicht in seinen Dramen auf die Charakteristik legt. Ebenso selbstverständlich ist es aber, daß er dies nicht auf Kosten des dramatischen Vorganges thut. Er kennt nur handelnde Menschen, weil er ihre Impulse in sich fühlt, sie innerlich mit erlebt. Dagegen wird derjenige, der die Menschen nur äußerlich vom Standpunkte des Beobachters kennt, naturgemäß auf das Auskunftsmittel der Beschreibung oder — wenn er sehr geschickt ist — der Schilderung verfallen. Er wird von allem, was man Handlung nennt, mit großem, aber wenig berechtigtem Stolze absehen.

Digitized by Google

Anzengruber fällt es nicht ein, Stücke ohne Handlung zu schreiben, aber sie ist ihm zumeist das Sekundäre. Sie soll ihm nur die Gelegenheit bieten, seine Charaktere voll auswirken zu lassen. Es ist eine vielverbreitete Ansicht, daß es das Drama immer nur mit fertigen Charakteren zu thun habe und infolgedessen nur äußerliche, nicht aber innerliche Entwickelung kenne. Nun ist es richtig, daß ein Bühnenwerk auch ohne solche innerliche Entwickelung bestehen kann, ja es muß nicht einmal notwendig ein schales Werk sein. Es ist ferner richtig, daß das Drama — und dadurch unterscheidet es sich hauptsächlich vom Romane — nicht den Werdegang eines Charakters vorführt, sondern eine bestimmte Phase zum Ausgangspunkte nimmt; allein damit ist noch nicht gesagt, daß es auf die weitere Entwickelung des Charakters verzichtet. Stücke, in denen die Hauptcharaktere eine gewisse Wandlung durchmachen, sind gar nicht so selten. Sie wird einmal größer, einmal geringer sein; das hängt davon ab, wie weit der Ausgangspunkt zurückverlegt ist. Sicherlich aber muß sie immer entscheidend sein und aus innerer Notwendigkeit hervorgehen, wenn sie wirken und überzeugen soll.

Die meisten Stücke Anzengrubers zeigen eine solche Entwickelung. Am größten, am weitesten ausgreifend ist sie vielleicht in der Tragödie „Hand und Herz“ und in dem Schauspiele „Elfriede“. Paul Weller wird dort aus einem wackeren, musterhaft rechtschaffenen Mann ein Mörder, hier lernen zwei Gatten, die einander nicht nur fremd, sondern mit tiefer Abneigung gegenüberstehen, einander lieben und den Segen der Ehe verstehen. Auch die Bauernkomödie „Die Trutzige“ zeigt eine solche Umwandlung des Charakters; es ist die alte Geschichte von der Widerspenstigen Zähmung in neuer Form. In der Tragödie „Stahl und Stein“ siegt die Liebe zum Sohne — freilich zu spät — über die Unnatur verstockter Frömmelei, und seinem sterbenden Kinde thut der Vater die

Digitized by Google

lange verschlossenen Pforten seines Hauses weit auf. In der Komödie „Der G'wissenswurm" wird der alte Grillhofer von kopfhängerischer Bigotterie zu einer gesunden, frisch-fröhlichen Lebensansicht bekehrt. Auch in anderen Dramen Anzengrubers, wie „Der ledige Hof", „Das Jungferngift", „Alte Wiener", „Der Pfarrer von Kirchfeld" u. s. w. finden sich solche Wandlungen oder doch Entwickelungen. Am kürzesten ist der zurückgelegte Weg wohl in den Tragödien „Das vierte Gebot" und „Der Meineidbauer". Der junge Schalanter wird aus einem leichtsinnigen, moralisch verkommenen Burschen zum Mörder, Hedwig aus einem schwachen, innerlich haltlosen Mädchen zur unglücklichen Frau. Matthias Ferner hat, da wir ihn kennen lernen, bereits ein schweres Verbrechen auf sich geladen; es handelt sich also nur mehr um die Frage, wie weit er, von den Ereignissen gedrängt, auf der Bahn des Verbrechens gehen wird.

Schon dieser Umstand, daß Anzengruber die Hauptcharaktere seiner Dramen fast immer eine Entwickelung durchmachen läßt — mag sie nun tiefer oder weniger tief eindringen — beweist zur Genüge, daß es sich ihm der Hauptsache nach nicht um die äußeren Vorgänge handeln kann. Diese sind ihm beinahe stets nur die notwendige Ausdrucksform für das, was ihn eigentlich zur Darstellung reizt, den Charakter. In seiner Vorliebe für Charakterzeichnung geht er einmal so weit, daß er die Form des Dramas zersprengt. Die drei Akte des Volksstückes „Brave Leut' vom Grund" hängen nur ganz lose zusammen; bloß die auftretenden Personen stellen die Verbindung her, und der Dichter wählt deshalb nach dem alten Brauche der Wiener Volksbühne statt des strengeren Ausdruckes „Akte" die vorsichtigere Bezeichnung „Bilder". Das erste Bild zeigt uns eine Verlobung, das zweite, das ein Jahr später spielt, eine eheliche Szene, und das dritte führt uns das bereits alternde Ehepaar vor, das seine heranwachsende

Digitized by Google

Tochter vor den Nachstellungen eines albernen Gecken behütet. Einen merkwürdigen Frauencharakter in verschiedenen Phasen der Entwickelung, in verschiedenen Lebenslagen zu zeigen, war hiebei die offenkundige Absicht Anzengrubers. Es kam ihm ganz ausschließlich auf diesen Charakter an, so sehr, daß er es gering achtete, wenn darüber auch der dramatische Zusammenhang in die Brüche ging.

Aus dieser Lust am Persönlichen erklärt es sich, warum die Tendenz, von der Anzengruber oft genug ausging, so wenig störend und so selten in seine dichterischen Gebilde eingriff. Sie setzte sich immer sofort in Persönlichkeit um, und diese behauptete dann siegreich ihr Recht. Daher kommt es, daß Anzengruber seinen Gestalten mit vollkommener Unparteilichkeit gegenübersteht. Keine vorgefaßte Meinung, keine Abneigung oder Vorliebe trübt ihm den Blick. Er versteht alles Menschliche, es mag sich in welcher Gestalt immer äußern, und er wird ihm unter allen Umständen gerecht. Immer wieder hat er gegen kirchliche Unduldsamkeit, gegen die Intriguen der römischen Klerisei zum Kampfe aufgerufen; und doch tragen manche seiner edelsten, rührendsten Gestalten den Rock des katholischen Priesters. Diejenigen, die in Anzengruber einen Tendenzdichter erblicken, sollten sich doch diesen Umstand einmal vor Augen halten. Er allein würde genügen, um ihnen zu zeigen, wie wenig sie Anzengruber verstehen. Ich will nicht leugnen — und ich habe mich weiter oben darüber ausgesprochen —, daß in manche seiner Schöpfungen eine reformatorische Absicht leise hineinspielt, aber in allem Wesentlichen war Anzengruber kein Tendenzdichter, sondern, wie die Großen alle, ein Menschenkünder.

Darin wurzeln seine Vorzüge, darin auch seine Schwächen. Er weiß die Handlung sicher und oft mit großer Straffheit zu führen, solange sie nicht selbständige Bedeutung gewinnt. Wo aber die Intrigue einsetzt, verläßt ihn seine Sicherheit,

Digitized by Google

und dann versteht er es nicht einmal, den Charakter festzuhalten. Äußerliche und innerliche Unwahrscheinlichkeiten schlüpfen ihm durch. Ungemein bezeichnend hiefür ist das fünfaktige Schauspiel mit Gesang „Die Tochter des Wucherers", eines der schwächsten Stücke Anzengrubers. Das Stück ist wohl vergessen, und so will ich den Inhalt kurz in Erinnerung bringen.

Der Geldmäkler Öhrlein benützt seine schöne Tochter Mathilde, um den Sohn des wohlhabenden Bürgers Käferl — Alois — an sich zu locken. Er verleitet ihn zu großem Aufwand und gibt ihm Geld zu hohen Zinsen. Da der junge Mann, der in einem Handlungshause angestellt ist, keine Deckung hiefür hat, legt er ihm den Gedanken nahe, Wertpapiere zu defraudieren. Alois thut es in der sicheren Erwartung, nach seiner Heirat alles ausgleichen zu können. Aber am Hochzeitstage erscheint Öhrlein bei Käferl und erklärt, Mathilde weigere sich ganz entschieden, vor den Altar zu treten; die hinterlegten Papiere gibt er aber nicht heraus. Alois, der alles verloren sieht, erschießt sich. Sein Vater deckt wohl den Abgang, wird aber darüber zum Bettler; seine Mutter stirbt aus Gram.

Nach Jahresfrist erfährt Alois' Freund, der Oberleutnant Ferdinand Buchenegger, von dem Vorgefallenen; er weiß auch von früher her, daß Mathilde schon öfters ihre Hand zu so unsauberen Dingen geboten habe. Ein Zufall führt ihn mit ihr zusammen, er beschließt, seinen Freund zu rächen. Es gelingt ihm, ihre Liebe zu erringen; schon ist der Hochzeitstag gekommen, da erscheint der Bräutigam und stößt das Mädchen mit Schimpf und Schande von sich.

Mathilde verläßt ihren Vater, sie wird Buchhalterin. Mühsam, aber ehrlich bringt sie sich durchs Leben. Sie sucht Rosalie, die verschollene natürliche Tochter Ferdinands, auf, nimmt sie zu sich und erzieht sie. Nach vier Jahren findet

Digitized by Google

eine zufällige Begegnung zwischen Mathilde und Ferdinand statt, und diese führt die Versöhnung herbei. Denn es stellt sich heraus, daß Mathilde nicht selbst schlecht, sondern nur von ihrem Vater mißbraucht war.

Es ist nicht uninteressant, in einem Anzengruber'schen Stücke dasselbe Motiv zu finden, das später Sardou in seinem geschickten, aber banalen Schauspiele „Fedora" verwendet hat. Aber während der französische Autor eine Frau auf den Gedanken verfallen läßt, Liebe zu erwecken, um dann desto sicherer zu vernichten, teilt der deutsche Dichter einem Manne diese Rolle zu. Schon das war unzweifelhaft ein Mißgriff. Die Wahrscheinlichkeit leidet dadurch nach zwei Seiten hin. Fedora will ihren Bräutigam rächen an dem, der ihn mit eigener Hand ermordet hat. Ferdinand hat nur einen Freund zu rächen, und an dessen Tode war Mathilde zwar nicht unschuldig, aber doch nur mittelbar schuldig. Dann wird ein derartiger Plan viel eher in dem Gehirne einer exaltierten Frau entstehen, als in dem eines Mannes. Auch darf die Frau mit größerer Wahrscheinlichkeit darauf zählen, ihren Plan zu verwirklichen; sie ist sich ihrer Reize bewußt, und wenn sie damit ein trügerisches Spiel treibt, so mißbraucht sie wohl ihre Weiblichkeit, aber sie verleugnet sie wenigstens nicht. Anders der Mann. Ihm stehen die feinen Mittel der Koketterie nicht zu Gebote; kalten Herzens ein Mädchen zu verlocken, um es dann zu vernichten, muß ihn notwendigerweise entweder geckisch oder roh erscheinen lassen, oder wohl beides zugleich. Noch ein anderer Unterschied drängt sich auf: Fedora will den Tod des Mannes, den sie umgarnt, herbeiführen, Ferdinand will das Mädchen, dessen Neigung er erschleicht, einfach blamieren. So entbehrt Fedora nicht einer gewissen Größe, Ferdinands Handlungsweise ist aber niedrig.

Und wie unnatürlich ist Mathilde gezeichnet! Es ließe sich noch glauben, daß sie sich einmal zum Werkzeuge ihres

Digitized by Google

Vaters hergibt. Aber Wiederholungen des schmutzigen Manövers könnte sie unmöglich zulassen. Wenn sie das aber gleichwohl thut, so giebt es hiefür nur zwei Erklärungen: Entweder ist sie nicht so schuldlos, das heißt so innerlich unschuldig, wie sie der Dichter hingestellt wissen will, oder sie ist unrettbar dumm. Die väterliche Autorität hier auszuspielen, geht nicht an. Denn, wenn das Mädchen nur ein bischen Verstand und dazu das richtige Gefühl hat, so muß es mindestens schon beim zweiten Versuche begreifen, welcher Schurke ihr Vater ist; dann aber hat die Autorität ausgespielt. Es bliebe nur noch der Zwang. Auch dieses Mittel wäre höchst unwahrscheinlich, aber immer noch wahrscheinlicher, als Mathildens Kindesliebe ins Treffen zu führen. Daß ihr die Gecken, die sie verlockt, widerlich sind, kann sie gleichfalls nicht entschuldigen.

Damit sind aber die Verirrungen noch nicht abgeschlossen. Am Tage, nachdem Ferdinand sie verstoßen, sagt Mathilde zu ihrem Vater: „O Vater, noch einmal lassen Sie unser Haus vereinsamen, daß es wohnlicher werde, geben Sie Ihrem reichen Besitze Freude, Ihrem Herzen Frieden, retten Sie Ihrem greisen, müden Haupte die Ruhe der Nächte, lassen Sie uns wieder ehrlich werden vor Gott und der Welt!“ Zu wem spricht sie das? Zu dem Manne, dessen Kassen mit erstohlenem Gute gefüllt sind, an dessen Fingern Menschenblut klebt, zu dem Manne, dem sie selbst Gehilfin der Verbrechen war, wenn schon, wie wir annehmen sollen, wider ihren Willen. Wie kann dieser reiche Besitz je Freude bringen, wie dieses Herz Frieden, dieses müde Haupt die Ruhe der Nächte finden? Sie müßte doch fühlen, daß dies unmöglich ist, und nur um *eines* dürfte sie ihren Vater anflehen: „Wirf den Reichtum weg, den Du gestohlen hast, und sühne, was zu sühnen ist!“ Aber gerade dieses einzige, was wir von ihr erwarten müßten, sagt sie nicht, und ihre Worte

Digitized by Google

empfinden wir als eine Beleidigung jedes natürlichen Gefühles.

Nicht wahrscheinlicher benimmt sich Oehrlein. Wie er dem jungen Käferl die Weigerung Mathildens mitteilt, betont er ausdrücklich ein um das anderemal, daß seine Tochter leider schon öfter dieselbe peinliche Lage heraufbeschworen habe. Er müßte doch um alles in der Welt trachten, diese schmutzigen Affären zu vertuschen; der Köder lockt nur, so lang er nicht als Köder erkannt wird. Freilich meint Oehrlein, es schade nichts, wenn man wisse, daß Mathilde sich schon öfter verlobt habe und unmittelbar vor der Hochzeit immer wieder zurückgetreten sei; diese Gerüchte dienten nur dazu, das Mädchen interessant zu machen und immer neue Bewerber anzulocken. Aber wer kann das ernstlich glauben? Kühn ist die Finte, aber nicht gerade geschickt.

Auch der Verlauf der Handlung leidet an vielen Unwahrscheinlichkeiten und Lücken. Der zweite Akt zum Beispiel ist eine Kette von Gewaltthaten. Oehrlein und sein Agent, Ferdinand mit seinen Eltern und der alte Käferl stoßen da zusammen. Die Schändlichkeiten Oehrleins werden von Käferl deutlich und offen genug gebrandmarkt, und doch verhalten sich die Eltern Ferdinands — ganz rechtschaffene Leute, und obendrein mit Käferl befreundet — Oehrlein gegenüber gelinde gesagt neutral. Sie müßten nach allem, was vorfällt, dem abgefeimten Wucherer den Rücken kehren. Vom zweiten Akte an werden sie ganz fallen gelassen; was sie zu der Verlobung ihres Sohnes mit Mathilden sagen, darüber verliert der Dichter kein Wort. Und das wäre gar nicht unwichtig. Ebenso merkwürdig ist es, daß Mathilde die natürliche Tochter Ferdinands ohne weiters findet. Das Kind ist, wie ausdrücklich betont wird, verschollen. Das müssen wir auch um Ferdinands willen glauben; denn seinem ganzen Charakter nach könnte er nicht zögern, es aufzusuchen und sich seiner

Digitized by Google

anzunehmen. Wir sind also nicht wenig erstaunt, das Mägdlein im letzten Akte bei Mathilden ganz wohl aufgehoben zu sehen.

So drängt in diesem Stücke eine Unwahrscheinlichkeit die andere. Auch der dramatische Bau ist brüchig und leidet an einer merklichen Zerfahrenheit. Zwischen den Akten breiten sich lange Pausen, oft Jahre aus, während Anzengruber gewöhnlich die größte Knappheit liebt. Oftmals schieben sich Erzählungen störend in den Fluß der Ereignisse. So bringt der vierte Akt eine ganz neue, breit episch angelegte Exposition. Die ganze Familiengeschichte Oehrleins wird erzählt, nur, um auch noch das Benehmen dieses Wucherers einigermaßen zu entschuldigen. Es fällt überhaupt auf, wie lax sich Anzengruber hier in der moralischen Bewertung zeigt. Auch sonst ist er ja geneigt, an dem größten Sünder Erbarmen zu üben; für den sündigen Menschen hat er tiefes Mitleid, aber die sündige That verurteilt er aufs schärfste. Hier aber zeigt er nicht übel Lust, über Verbrechen einfach hinwegzusehen.

Das berührt uns ganz fremd an dem Stücke; wir können kaum glauben, daß Anzengruber all diese schwerwiegenden Gebrechen übersehen habe, ja wir haben Mühe, uns einzureden, daß ihm, dem immer Wahren, etwas so Grundfalsches überhaupt entschlüpfen konnte. Aber die Erklärung findet sich darin, daß Anzengruber hier auf fremdes Gebiet geraten ist. Krumme Wege kann er nicht wandeln, er kann sie auch seine Personen nicht wandeln lassen. Ein Schritt vom geraden Wege, und sie verirren sich rettungslos. Das Stück ist auf Intrigue aufgebaut, und Intrigue beherrscht Anzengruber nicht, er fällt ihr zum Opfer.

Aus demselben Grunde strauchelte er auch in der Bauernkomödie „'s Jungferngift", die freilich trotz ihrer Mängel immer noch weit besser ist als das eben besprochene

Digitized by Google

Volksstück. In einigen Szenen findet sich geradezu Herrliches. So ist die erste Szene zwischen Kaspar und Regerl von unsagbarem Liebreize; selbst Regerls behende Koketterie dem tölpischen Simmerl gegenüber ist mit den feinsten Zügen gezeichnet. Welche köstliche Gestalt ist ferner Gretl, die gar nichts dagegen hat, wenn Sie Simmerl als Bäuerin auf Probe nehmen will. Daneben findet sich aber leider viel Verworrenes und Mißlungenes. Ich will nicht vom Professor Foliantenwälzer sprechen, der völlig zwecklos, eine unverständliche Karikatur, durch das ganze Stück läuft. Der Hauptmangel liegt auch hier in der Einführung einer Intrigue. Die Geschichte von der weißen Leber ist eine ziemlich plumpe Erfindung, und Simmerl muß in der That über einen ungewöhnlichen Grad von Beschränktheit gebieten, um da ins Garn zu gehen. Nicht viel höher steht das Motiv der Verkleidung. Daß der Bauer „vom ströhbernen Hof" den Kohlenbrenner Tomerl wirklich für die alte Traudl halten soll, scheint mir wenig glaublich. Freilich gehört die Strafpredigt, die Tomerl in seiner Verkleidung hält, zu dem besten, was Anzengruber je geschrieben, aber das ändert nichts an der Sache selbst.

So sind die aufgewendeten Mittel plump und reizlos. Auch bleibt der zweimalige Ansatz zur Intrigue ohne rechte Wirkung. Nicht, daß sich keine Folgen einstellten, im Gegenteil, sie stellen sich allzurasch ein, es kommt zu gar keiner Verwicklung, und dadurch schaut alles erst recht ungeschlacht aus.

Wie in dem Volksstücke „Die Tochter des Wucherers", so verliert Anzengruber auch hier seine sonst unfehlbare Sicherheit in der Führung der Charaktere, nur glücklicherweise nicht in demselben Maße. Der grundehrliche Kaspar, eine gerade Natur, würde Regerl kaum mehr zum Weibe nehmen, nachdem sie ihn zweimal um des dummen, aber reichen Simmerl willen verleugnet hat. Regerl ist im großen und

Digitized by Google

ganzen keine unwahrscheinliche Figur, aber ganz aus einem Guſſe ſcheint auch ſie mir nicht zu ſein. Zuerſt gewinnt ſie uns durch die herzliche Naivetät, mit der ſich ihre Liebe zu Kaſpar offenbart, und wir ſind zum mindeſten überraſcht, ſie ſo ganz unvermittelt umſchlagen zu ſehen. Kaum iſt der reiche Simmerl da, ſo iſt der gute Kaſpar vergeſſen, und Regerl geht mit der geſchmeidigſten Koketterie dem protzigen Einfaltspinſel um den Bart. Das überraſcht, wie geſagt, allein wer wollte leugnen, daß derartiges vorkommt? Von Simmerl verſchmäht, entdeckt ſie plötzlich wieder ihre Liebe zu Kaſpar, und dann ändert ſie noch zweimal ihren Sinn. Wir müſſen ſie für eine leichtſinnige Kokette halten mit wenig Herz und nicht allzuviel Verſtand, und gerade deshalb flößt uns ihre endliche Bekehrung kein Vertrauen ein. Wir glauben nicht recht, daß der Zuſpruch des biederen Kohlenbrenners dem flatterhaften Mädchen gar ſo ſehr zu Herzen geht.

Bei alledem iſt dieſe kleine Dorfkokette ein allerliebſtes, beſtrickendes Ding, und man könnte auf den Gedanken kommen, daß ſie mit ihren gefährlichen Reizen den Dichter ſelbſt bethört hat, ſo daß er ihr nicht auf den Grund des Herzens ſchauen konnte, weil ſich ſeine Blicke in ihren ſchelmiſchen Augen, an ihren lachenden, roten Lippen verfingen. Ganz unmöglich iſt das nicht, aber ich glaube, die Hauptſchuld an den Entgleiſungen trägt doch nur die leidige Intrigue.

Eine der ſchwächeren Arbeiten Anzengrubers iſt auch das Volksſtück „Der Fleck auf der Ehr'". Es gibt ſich als Dramatiſierung einer Erzählung des Dichters und leidet naturgemäß an den Gebrechen eines ſolchen Verfahrens. Ein weitausgreifender Plan iſt hier notdürftig in die knappe Form dreier Akte gepreßt; die Folge davon ſind allerlei Lücken, ferner das ſtarke Überwuchern des epiſchen Elementes, endlich im ganzen ein ſehr loſes Gefüge der Handlung. Noch ein

Digitized by Google

anderer Umstand greift hemmend ein: stärker als sonst ist hier eine bestimmte Tendenz betont. Das Los der unschuldig Verurteilten beschäftigt den Dichter. Nicht nur, daß sich der allgemein menschliche Gehalt erheblich verringert, die Charaktere verlieren auch — wenigstens stellenweise — von ihrer Unmittelbarkeit. Sie müssen sich je nach Bedarf dem Dichter zu Gebote stellen; sie thun immer gerade das, was er für seine Zwecke braucht, sie vergessen aber bisweilen das zu thun, was man von ihnen in ihrer Lage notwendigerweise voraussetzen müßte.

Echteste Natur findet sich freilich auch in diesem Stücke, aber doch nur in einzelnen Zügen. Dem freien, ungehinderten Flusse stellen sich da und dort unüberwindliche Hemmungen entgegen. Dramatisierung und Tendenz — das war eben zuviel auf einmal; darunter mußte die Natürlichkeit leiden. So ist es innerhalb des Dramas schwer verständlich, warum Franzl ihrem Manne nicht schon längst ihr Schicksal bekannt hat. Hat sie vor der Ehe nicht den Mut dazu gefunden, gut! Warum aber nicht in der Ehe? Diese Frage bleibt — im Drama, nicht im Romane — ungelöst. Die spärlichen Andeutungen helfen darüber nicht hinweg. Es ist ferner nicht recht glaublich, daß Franzl in dem Augenblicke, als ein Zufall das von ihr angeblich gehütete Geheimnis aufdeckt, spornstreichs davonläuft und den Tod sucht. Wir müßten von ihr doch wenigstens den Versuch einer Rechtfertigung erwarten, und dies umsomehr, als sie ja nur von ihrem Unglücke, nicht von einer Schuld zu erzählen hätte. Auch stünden ihr ja die Mittel zur Verfügung, den Beweis ihrer Unschuld zu führen.

Man hat an dem Stücke den Schluß getadelt und ihn als unorganisch bezeichnet. In der That wird er mit einem ungewöhnlichen Aufgebote an Zufällen herbeigeführt, und das alles scheint sehr gesucht. Die Dame, auf deren voreilige

Digitized by Google

und irrtümliche Anzeige hin Franzl verurteilt wurde, muß just in der Heimat Franzls zur Sommerfrische weilen, sie muß dort just sterben, und der Leichenzug muß just in demselben Augenblicke sichtbar werden, als Franzl sich in den See stürzen will, der Pfarrer muß just auch dazu kommen, die Verzweifelte an ihrem Vorhaben hindern und ihr die schönste Rechtfertigung bringen — kurz, es trifft alles just so zusammen, wie man sich's eigentlich gar nicht hätte erwarten können. Dennoch scheint mir der Fehler nicht eigentlich im Schlusse zu stecken. Franzls Unschuld mußte doch irgendwie sich herausstellen und alles wieder ins richtige Geleise kommen; das war unbedingt notwendig. Freilich konnten die Konflikte auf natürliche Weise nicht mehr geschlichtet werden; aber daran trägt doch nicht erst der Schluß schuld. Nicht in ihm liegt also das Unorganische, sondern in der Mitte des Stückes. Hier nimmt die Sache eine Wendung ins Tragische, die wir, wie die Dinge liegen, nicht als notwendig zu erkennen vermögen. Von dem Augenblicke an, als wir selbst von der Unschuld Franzls überzeugt sind, können wir an schwere Folgen nicht mehr glauben, und das Benehmen der jungen Bäuerin macht uns den unangenehmen Eindruck arger Kopflosigkeit. Hier also ist der Sitz des Übels, an dem das ganze Stück unheilbar krankt. War aber die Sache einmal verfahren, so konnte nur ein gewaltsamer Ruck, wie ihn der Dichter im Schlusse wagt, wieder zum Rechten helfen. Nun ist dieser Ruck so heftig, daß ihn jeder spüren muß, und darum glauben die meisten, hier sei der Karren entgleist. Nein, der Dichter hat ihn hier nur wieder auf den rechten Weg gehoben.

Vollen, ungetrübten Genuß wird man an diesem Volksstücke nicht finden können. Auch Anzengrubers ungewöhnliche Gestaltungskraft vermochte über das Hindernis nicht hinwegzukommen, das die Tendenz der natürlichen Darstellung immer in den Weg legt, sie vermochte das um so weniger, als der

Digitized by Google

behandelte Stoff, wie schon erwähnt, seiner ganzen Veranlagung nach mehr zu epischer als zu dramatischer Bearbeitung drängte.

Neben Tendenz und Intrigue findet sich noch ein Moment, das auf Anzengrubers ursprüngliche Begabung hemmend einwirkt. Es ist ja bekannt, daß er überall dort, wo er uns Salonmenschen vorführen will, seine gewöhnliche Sicherheit bis zur Hilflosigkeit einbüßt. In der That sind fast alle seine Gestalten aus den sogenannten höheren Kreisen arg verzeichnet, ja der Dichter wird auf diesem Gebiete sogar zum Nachahmer, und leider nicht einmal zum geschickten. So ist beispielsweise das Schauspiel „Elfriede", das im Burgtheater zur Aufführung kam, durchaus nach französischen Vorbildern gearbeitet. Die Frau, die auf das Geheiß ihrer Eltern einem ungeliebten Manne die Hand gibt, nachdem ein sentimentaler Herzensroman kaum ausgespielt hat, der Mann, der sich durch die Ehe in seinen lockeren Junggesellengewohnheiten nicht im mindesten stören läßt, in seiner Frau nur die Hausrepräsentantin erblickt, die er aber gleichwohl mit brutaler Eifersucht peinlich streng überwacht — ich will nicht sagen, daß es derartige Menschen bei uns nicht gäbe; allein in der ganzen Art, wie Anzengruber diese Figuren auffaßt, zeigt es sich, daß er mit fremden Augen geschaut hat. Wir finden in ihnen dieselbe gedankenlose Befangenheit in gesellschaftlichen Formen, dieselbe leere Elegance und Galanterie, dieselbe Mischung von falscher Sentimentalität und müder Geistreichelei, die uns bei Dumas fils, Sardou ꝛc. nachgerade so unausstehlich geworden ist. Nur findet sich all das bei dem deutschen Dichter wesentlich vergröbert. Auch die oberflächliche Art, über tief eingreifende Konflikte mehr hinwegzugehen, als sie zu lösen, deutet auf französische Mache. Ich glaube, daß Anzengruber bei seiner „Elfriede" ein ganz bestimmtes, französisches Stück vorgeschwebt ist, nämlich das Sardou'sche Lustspiel „Les pattes de mouche".

Digitized by Google

Hier wie dort hat die Frau eine romantische Jugendliebe begraben, bevor sie in die Ehe trat, hier wie dort ist der verlassene Liebhaber auf Reisen gegangen, hier wie dort greift er nach Jahren gefahrdrohend in die Ehe ein; bei Sardou meldet er sich persönlich an, bei Anzengruber ruft das Vermächtnis des Toten den Konflikt hervor. Aber mehr noch als in der Handlung zeigen sich in den Personen die Spuren der Abhängigkeit. Gustav Wellenberg hat sein Vorbild in dem eifersüchtigen Holländer, die verschüchterte Sentimentalität, die wir an dessen Frau bemerken, finden wir an Elfriede wieder, und Dr. Knorr ist niemand anderer als Prosper van Block. Sogar die köstliche Duellszene aus dem Sardou'schen Lustspiele findet bei Anzengruber ihre Nachahmung. Der Mann, dem weite Reisen den Blick geklärt und frei gemacht haben, setzt sich über die engen Vorurteile europäischer Mittelalterlichkeit hinweg. Prosper bleibt die ganze Szene hindurch satirisch, und mit feiner Ironie weiß er seinen Gegner lächerlich zu machen; Dr. Knorr schlägt anfänglich auch ironische Töne an, aber er wird schließlich — sehr zum Schaden der ganzen Szene — feierlich pathetisch.

Es liegt auf der Hand, warum Anzengruber Gesellschaftsmenschen nicht zu zeichnen vermochte. Hier mangelte ihm die Beobachtung. In den beschränkenden Verhältnissen des Kleinbürgertums aufgewachsen, führte ihn sein Schauspieler-Wanderleben hauptsächlich mit den unteren Schichten der Bevölkerung zusammen. Die Wiener Hungerjahre brachten darin keine Veränderung. Als gefeierter Dichter hatte er dann freilich Gelegenheit, die Salons der reichen Leute zu betreten; aber er fühlte sich darin unbehaglich und blieb allezeit ein Fremdling in ihnen. Die „Vornehmen" sah er immer mit den Augen des sozial niedriger Stehenden an, und das machte ihn bisweilen sogar ungerecht. Von Irrtümern, die aus dieser Quelle flossen, abgesehen, kann man aber nicht behaupten, er habe die Gesell-

Digitized by Google

schaftsmenschen gar nicht gekannt. Ihr Wesen hat er in manchen Erscheinungen ganz gut erfaßt. Aber er hatte kein Organ für ihre Umgangsformen, ihre Art, sich zu äußern, blieb ihm allezeit fremd. Schon die Schriftsprache ist ihm nicht natürlich; es klingt immer gekünstelt und geschraubt, wenn er sich ihrer bedient. Darin allein lag schon ein mächtiges Hindernis für einen Dichter, der — realistisch seiner ganzen Natur nach — auch die Sprache individuell zu färben liebte. Nun gar die konventionellen und natürlichen Feinheiten des gesellschaftlichen Verkehrs! Dafür mangelte ihm der Blick, und charakteristische Nuancen, die er im Leben des Kleinbürgers und Bauers so wohl zu beobachten verstand, vermochte er im Salon des Vornehmen nicht zu unterscheiden. Seine „vornehmen" Leute sind im Grunde genommen alle Parvenus.

Auffallend ist es, wie kynisch schamlos sich seine Gesellschaftsmenschen oft betragen. Nur selten übt er ihnen gegenüber die Unparteilichkeit, die er sonst nie verleugnet. Das Vorurteil des Kleinbürgers, der er ja doch im Grunde seines Wesens war, mag da, wie gesagt, zum Teile mitgewirkt haben, der Hauptgrund dieser Erscheinung war aber doch wohl ein anderer. Die Schädlinge und dunklen Gestalten der städtischen Gesellschaft — von der Kultur seltsam verbogene Charaktere — läßt er so ohne alle Umschweife aufs Ziel losgehen und so frank von der Leber weg reden wie die Bauern. Die geschmeidigen Formen, hinter denen sie sich zu verhüllen pflegen, nimmt er ihnen weg. So stehen sie in unverschämter und widerlicher Nacktheit vor uns. Sie scheinen uns unwahr, sind es aber weniger in ihrem Wesen als vielmehr in ihrem Gehaben.

Abgesehen von derartigen — immerhin vereinzelten — Verirrungen ist Anzengruber ein unübertroffener Meister natürlicher Darstellung. Er kennt in seiner Dichtung nur ein Gesetz: Wahrheit — und das zu erfüllen, ist er unablässig

Digitized by Google

bestrebt. So gewinnt er jene schöne Unbefangenheit, alles Menschliche zu verstehen, jenen unbeugsamen Mut, es ohne Mäntelchen darzustellen. Ob häßlich, ob schön, das gilt ihm gleich, wenn es nur bezeichnend ist; denn wahr und schön — schön im Sinne der Kunst — sind ihm identische Begriffe. Wie er die Menschen von innen heraus, aus dem Grunde ihres Wesens erfaßt hat, so sucht er sie auch stets in ihren charakteristischen Lebensäußerungen zu zeigen. Diese nie fehlende Sicherheit in der Auffindung und Gestaltung des unbedingt Charakteristischen gibt seinen Werken jene Prägnanz, jene Schärfe, die so überwältigend wirkt. Unhold jeder Kleinigkeitskrämerei gibt er stets nur das Notwendige, aber das mit einer solchen Wucht der Natürlichkeit, daß er uns immer fortreißt. Wo es gilt, charakteristische Beziehungen herauszuarbeiten, verstummt ihm jede andere Rücksicht, und er wagt in Ernst und Scherz das alleräußerste.

Nichts ist ihm fremder als Prüderie und Sentimentalität. Er sucht die menschliche Natur nicht in ihren oberflächlichen Erscheinungen, sondern an ihren Wurzeln zu fassen, und es ist ihm dabei völlig gleichgültig, ob das beleidigt oder nicht. Die Liebe, mit der er selbst alles Menschliche durchdringt, setzt er auch bei dem Zuhörer voraus; ist dieser unfähig, sie zu teilen, dann um so schlimmer für ihn, nicht für den Dichter. Das weiß, das fühlt Anzengruber, und darum läßt er sich nie zu schwächlichen Zugeständnissen herbei, darum hat er stets den Mut, die ganze, unverhüllte Natur, wie er sie im innersten erkennt und lebendig empfindet, uns vor Augen zu stellen.

Was hätten wohl andere aus dem alten Brenninger in den „Kreuzlschreibern" gemacht? Fünfzig Jahre ist er mit seiner Annemirl verheiratet, und nun auf einmal will sie nichts von ihm wissen. Wie schön ließe sich da Philemon und Baucis ins rührselig Tragische wenden! Welch einzige Gelegenheit, den bekümmerten Alten die tiefsten „Herzenstöne" anschlagen

Digitized by Google

zu lassen! Was für eine prächtige Gestalt, diese Annemirl! Ein liebes, altes Mütterchen, das runzlige Antlitz noch immer verklärt von dem Schimmer der Jugendschönheit, und nun doppelt lieb, weil drüber der Scheitel im Schnee des Alters glänzt. Sie und ihr Mann, sie leben miteinander wie die Tauben, heiter, glücklich, verbunden durch die innigste Gattenliebe, die mit den Jahren nur tiefer, lauterer, reiner geworden ist, sich gleichsam abgeklärt hat. Und diese rührende Idylle wird nun plötzlich durch ein Zerwürfnis getrübt. Das wäre doch wunderschön.

Anzengruber aber läßt es sich nicht einfallen, so „poetisch" zu sein. Wie die beiden Alten miteinander hausen, das zeichnet er keineswegs mit hellen, freundlichen Farben. „Sie is schon schön z'samm'gangen", sagt Brenninger von seiner Annemirl, „und ich bin a nit viel säubriger word'n — völlig grausen könnt' uns füreinand — hihi — völlig grausen, wann man halt nit auch die schön' Zeit miteinand' verlebt hätt' — die schön' Zeit!" Es ist ein unbarmherziges Wort, dieses „völlig grausen". Den armen, alten Leuten ist von allem, was in ihrem Leben einst blühte und schön war, nichts, gar nichts geblieben als die Erinnerung. Sie allein versöhnt mit dem traurigen Lose des Welkens, und manchmal ist sie so stark, daß sie die alten Zeiten für Augenblicke wieder lebendig werden läßt. „Männigmal noch, wann mein' alt' Annemirl im Sunntagg'wand aus der Kammer kimmt, da tapp' ich s' so an, wie a verliebter Dalk", bekennt Brenninger, aber er versäumt nicht, hinzuzufügen: „Da kann sie sich z'meist giften." Das beste, was von der Liebe noch geblieben, ist die Gewohnheit. Fünfzig Jahre — da „schickt sich eins völlig ins andere." Wer so lange mitsammen gehaust hat, der kann's schier nicht mehr entbehren, und die Gewohnheit macht selbst das Unerfreuliche lieb. „Wie s' neuzeit 'n Husten kriegt hat", erzählt Brenninger, „und b'sunders in der Nacht, da hat's so stark

Digitized by Google

g'huſtet — da hat's ein Thee für die Bruſt trinken müſſ'n, der is am Fenſterbrett'l g'ſtanden, dös han ich ſchon g'wußt — net amol in der Nacht bin ich auf und hab' ihr'n g'holt, 'n Thee. . . . . A öften in der Nacht werd' ich a munter, und da horch' ich auf, und da hör' ich nix als die Uhr, und da wird mir ſo entriſch, und da zieh' ich die Decken auffi bis über die Naſen und ſchwitz' mich hinunter vor lauter Angſt, und auf einmal thut's drüben im andern Eck' ein lauten Schnarcher — hihi — und da lach' ich — hihi — die alt' Annemirl is noch bei mir!" — Dem alten Bauern iſt das Zuſammenleben in der Zeit zum Doppelleben geworden. Wenn er merkt, daß ſein alt' Annemirl noch bei ihm iſt, atmet er auf; ihm iſt's ein Troſt, denn ſolange ſie lebt, hat auch er noch Friſt. Was ſo mehr als ein Menſchenalter zuſammengefügt war, das kann er ſich getrennt gar nicht mehr denken. Dieſes dunkle Gefühl beherrſcht ihn, und das iſt auch ſeine ganze Liebe. Wie viel naiver Egoismus ſteckt darin, und doch welche Zartheit! Die unſchönen Gebreſte des Alters, ſie kommen ihm nicht ſchön vor, aber was thut's? Zwei Leben ſind da völlig ineinander gewachſen, und das iſt ſtärker als alles andere.

Und da der Riß nun dennoch klafft, was ſchmerzt den alten Brenninger zumeiſt? „Speckknödel hat's grad kocht — wißt's — ſo große, gute — hihi — wo mir ſoviel gut ſchmecken — mit ein Salat dazu, is dös a Freſſen, wie für ein Prinzen — hihi — wie für ein Prinzen! . . . . I hon aber nix kriegt davon!" . . . . . „D' Speckknödeln hat s' wegg'nommen und d' Schüſſel mit 'm Salat, und dem Nixnutz, unſerm Knecht, dem Andredl, hat ſie's geben, und der hat s' richtig alle g'freſſen — aber alle!" . . . . . „Heut fruh hat s' mir ohne ‚Grüß Gott' und ‚Gut'n Moring' mein Stohſupp' nur ſo zug'ſchob'n, und der Andredl hat a allmächtig's Häfen Kaffee kriegt — eine Halbe is ſchier

Digitized by Google

h'nein'gangen — unter der Wochen ein' Kaffee — unter der Wochen —!" . . . . . „Gleich nach 'm Fruhstuck hon ich 'n über'n Hof nach seiner Kammer gehn g'sehn, in der Hand hat er den schön' neuchen brennroten Brustfleck g'halten — den hat mir d' Annemirl zu d' Feiertäg' schon versprochen und hitzt schenkt s' 'n dem! — Er hat aber drum nit amol 's G'schloß von seiner G'wandtruch'n aufg'sperrt, nur so in ein' Winkel hat er 'n g'worfen — und war kein klein' Stuck Arbeit für ihre alten Augen und zittrigen Finger — sauber — recht sauber — und wie er 'n nur so hinschupft, is mir 's Wasser in die Augen g'schossen — derschlag'n hätt' ich 'n mögen, derschlag'n, den Lump, den underkenntlichen Lump!" Sein ganzer Gram dreht sich also hauptsächlich ums Essen, und die „poetischeste" unter all seinen Klagen ist noch die um den roten Brustfleck. Ganz unverhüllt spricht aus seinen Worten Neid gegen den begünstigten Knecht, der ihm seine Lieblingsspeise wegaß und unter der Woche Kaffee bekam. Aber in diesen Neid mischt sich noch ein anderes Gefühl. Daß er überhaupt dazu kommen konnte, auf seinen Knecht neidisch zu sein, und daß sein Weib daran schuld war, das frißt ihm das Herz ab. Es thut ihm bitter weh um die guten und schönen Sachen, die der Andredl bekommen hat, aber erschlagen möcht' er ihn doch nur, weil der Lump so „underkenntlich" ist gegen die alt' Annemirl. Und dann noch etwas: er muß vor der Kammer schlafen! Er darf seiner Annemirl nachts den Thee nicht mehr geben, er kann sie nicht husten hören, er hat seine liebe Ordnung nicht mehr. „Und wo ich mein' Ordnung nit hab' — — no is 's eh' gar!" So ganz hausbacken ist der Schmerz des armen, alten Bauern gezeichnet, so stark spielt dabei die Sorge um das Leibliche mit. Aber gerade deshalb ist dieser Schmerz so ergreifend wahr. Keine Empfindelei, kein unverständiges Läutern, sondern unerbittliche Lebenstreue mit allen Kleinlichkeiten, allen Schwächen und Gebrechen. Nicht ein falsches

Digitized by Google

Äderchen ist an diesem Brenninger. Beschränkt und in die engsten Grenzen des Daseins gebannt, hat er immer nur die äußerlichen Bethätigungen des Lebens zu beachten vermögen, Geistiges und Leibliches hat er nie trennen gelernt. Er kann es auch jetzt nicht scheiden, da ihn das tiefste Leid betrifft. Er ist entwurzelt, schonungslos aus dem Boden gerissen und muß vom Mark aus ersterben; er sieht aber nur, daß ein anderer die Speisen ißt, die ihm gehörten, und den Latz trägt, der für ihn bestimmt war. Einfältig, wie er ist, ahnt er gar nicht, wie tief er empfindet; sein Herz hat ja das Leben in seinem schönsten Geheimnisse verstanden, wenn auch sein Kopf nichts davon weiß. Da ihm nun genommen ist, woran sein ganzes Wesen hängt, stirbt er; aber er versteht nicht, warum er stirbt.

So wenig Anzengruber hier Bedenken trug, im Bezeichnenden bis an das äußerste zu gehen, so wenig kennt er zage Scheu, wenn es heikle Dinge zu berühren gilt. Die geschlechtlichen Beziehungen der Menschen behandelt er mit dem größten Freimut; sie sind ihm etwas durchaus Natürliches, und er denkt nicht daran, Natur zu verhüllen. Darum hält er sich stets frei von dem widerlichen Anreiz der Frivolität. Er wird aber in seiner unverblümten Deutlichkeit auch niemals grob und brutal, und wie Verwegenes er manchmal wagt, es steht ihm immer eine ungekünstelte Anmut zu Gebote, die beschwichtigt. Schrankenlos offen in der Sache, ist er doch stets von der größten Zartheit im Worte. Eine dieser köstlichen Verwegenheiten ist die Bauernposse „Der Doppelselbstmord".

Poldl, der Sohn des reichen Bauers Sentner, und Agerl, die Tochter des armen Häuslers Hauderer, lieben einander. Die feindlichen Väter wollen aber die Verbindung ihrer Kinder nicht zulassen. In Gegenwart der beiden jungen Leute, die etwas beschränkten Geistes sind, liest der Dorfwirt aus der Zeitung den Abschiedsbrief eines unglücklichen Liebespaares aus

Digitized by Google

der Stadt vor, das im Tode seine Rettung sucht. „Liebe Eltern," lautet der Brief, „da ihr unserer Verbindung ungerechterweise entgegen seid, so sind wir gegangen, uns auf ewig zu vereinigen, dann könnt ihr uns wohl nicht mehr trennen." Das macht Eindruck auf den Poldl und die Agerl, und sie beschließen, sich daran ein Beispiel zu nehmen. Poldl schreibt den Brief wortwörtlich, wie er in der Zeitung steht, ab, schickt ihn seinem Vater und geht mit Agerl aus dem Dorfe. Natürlich bringt der alte Sentner in seiner Herzensangst das ganze Dorf auf die Beine. Eine lange Nacht vergeht in bangem Suchen; da, beim Anbruch des Tages, entdeckt man die beiden Flüchtlinge wohlbehalten in einer Sennhütte. Nach der ersten Freude des Wiederfindens verspürt der alte Sentner große Lust, seinen Sohn auszuzanken, und nun entspinnt sich folgender köstliche Dialog:

Sentner: A so a Stückl!

Poldl: Schau, Voda, mir hab'n uns halt andertscht gar nimmer z' helfen g'wüßt!

Sentner: So, so — nur glei umbringen!

Poldl: Umbringen? Wer?

Sentner: No, ös eng!

Poldl: Mir uns? No dös war uns doch net eing'fall'n.

Sentner: Was, ös hätt's eng gar nit umbringen wölln?

Poldl: No, werd'n mir doch net af so an gottlosen Gedanken kämma! Wer hat denn dös ausg'sprengt?

Sentner: Ausg'sprengt? Ah, da schau, da schau! Hab' i nit dein Brief? Hitzt thu af amal, als hättet's eng niemal net umbringen wöll'n!

Poldl: No wird uns glei der Voda derschlag'n, weil mir uns net um'bracht hab'n! Was kann denn i dafür, wann der Voda net lesen kann? Im Brief steht ja gar nix drein vom Umbringen, es heißt: „Mir sind gegangen, uns af ebich zu vereinigen." No und dös hab'n mer 'than!

Eine solche Deutlichkeit darf nur ein Dichter wagen, dessen Genie eben alles wagen kann. Noch zartere Töne findet Agerl,

Digitized by Google

die nach der Liebesnacht hinausblickt in den erwachenden Morgen und singt:

Schau amol die Berg' rings an;
Grad' als wüßten s' was davon,
San dö Schlankeln über rot —
Weiß's do nur der liebe Gott!

Diese schalkische Sinnlichkeit, die sich in ungesuchte Grazie kleidet, gemahnt an jenen großen Sänger des Mittelalters, der es ganz gegen die Gepflogenheit des konventionellen Minnesanges gewagt hat, einem Mädchen das Lied „Unter der Linden", das reizvolle Geständnis ihrer Schwäche und ihres Glückes, in den Mund zu legen. Walther von der Vogelweide war ein Bajuvare wie Anzengruber, und man erinnert sich dabei, daß von allen deutschen Volksstämmen der bajuvarische stets am getreuesten an natürlicher und volkstümlicher Empfindung festhielt. Diese gesunde, echte Realistik scheint aber nicht nach dem Geschmacke eines Publikums, das vor den arroganten Alluren einer erschlichenen Lebenstreue und den läppischen Mosaikkünsten einer Scheinwahrheit bewundernd das Haupt neigt.

Wahr und aufrichtig, wie im Scherze, ist Anzengruber auch im Ernste. So unbekümmert wie er im „Vierten Gebot" und mit so starker Hand hat noch selten ein Dichter die Nachtseiten des Lebens enthüllt. Welch erschreckende Fülle von Gemeinheit thut sich uns in dem Hause Schalanters, dieser Brutstätte der niedrigsten Laster, auf! Der jugendliche Mörder ist in dieser Gesellschaft verhältnismäßig noch die anständigste Figur. Ein hochmütiger Geselle, der nichts gelernt hat, am wenigsten gehorchen, begeht er seine unselige That halb im Rausch, halb im Jähzorn. An ihm erfüllen sich nur die Sünden der Eltern. Auch der verkommenen Tochter mag ihre verwahrloste Erziehung als Entschuldigung gelten. An dem alten Schalanter aber ist die Schlechtigkeit sozusagen boden-

Digitized by Google

ständig. Er ist eine jener von Grund aus mißratenen Naturen, die nicht einmal mehr das Gefühl ihrer Verkommenheit haben, die unfähig sind, edlere Regungen an andern zu begreifen, und sie mit unflätigem Hohne begeifern. Bei all seiner Niedrigkeit ist er stolz und hochfahrend; ein Lungerer und Säufer, sinkt er immer tiefer und läßt seine Familie gleichgültig verkommen. Von der kleinsten bis zur größten Schurkerei sind sie ihm alle geläufig. Teils aus Rache, teils, um zu erpressen, scheut er sich nicht, eine unglückliche Frau zu denunzieren; den eigenen Sohn reizt er gegen den Vorgesetzten auf und drückt ihm durch seine Hetzreden recht eigentlich die Mordwaffe in die Hand. Er sieht ruhig zu, wie seine Tochter den Verlockungen des Hausherrnsohnes nachgibt, er macht keinen Versuch, sie vor dem elenden Los einer gemeinen Straßendirne zu bewahren, ja er nimmt ruhig Teil an ihrem Sündengelde. Die Mutter Schalanter ist ihres Mannes würdig, sie, die ihrer eigenen Tochter die Dienste einer Kupplerin leistet und sich ohne Bedenken mit schamloser Aufdringlichkeit dem Manne, der ihre Begierde reizt, an den Hals wirft. Die Potipharszene ist von einer Unverblümtheit und Verwegenheit, an der heikle Naturen vielfach Anstoß genommen haben.

Kühneres hatten auch die Modernen, die naturalistischesten Naturalisten nicht gewagt. Und doch — welcher Unterschied zwischen ihnen und Anzengruber! Er sagt alles, auch das Verletzenste, rücksichtslos heraus, er bemäntelt nichts, er färbt nichts schöner, als es ist, aber er hütet sich, uns mehr von den Unsauberkeiten aufzutischen, als zum Verständnisse unbedingt notwendig erscheint, er vermeidet jedes überflüssige und widerliche Breitzerren des Unrates. Der Hauptunterschied liegt aber in der Auffassung des Lasters. Zwar sieht Anzengruber darin so wenig wie viele Moderne etwas Vereinzeltes, aber während diese den Menschen aus dem Laster begreifen wollen, begreift er umgekehrt das Laster aus dem Menschen.

Digitized by Google

Ihm bedeutet es immer ein Verhängnis, gewissermaßen einen Rückfall. Für ihn ist das Erdenleben kein uferloser Sumpf, in dessen Miasmen alles ersticken muß. Wege führen da und dort empor zu freieren Gegenden und reineren Lüften. Stärkere Naturen vermögen sie zu wandeln, und selbst die Armen, die in dem Morast des Lasters untergehen, sie sehen wenigstens die rettenden Pfade. Bei allem Scharfblick für die Verworfenheit, deren die menschliche Natur fähig ist, bewahrt sich Anzengruber doch den kräftigen Glauben an das Gute, dem sie zustrebt. Darum kann er in dem Laster weder etwas Gleichgültiges, noch den Normal-Zustand menschlichen Daseins erblicken. Er sieht in ihm, ich möchte sagen, eine ansteckende Krankheit, deren Gift freilich nur wenige verschont. Aber wie das Kontagium nicht immer mit gleicher Heftigkeit wirkt, so auch hier: neben den schweren gibt es auch leichte Fälle. Und dann: mag die Zahl der Gesunden noch so gering sein, die Gesundheit bleibt doch immer das Normale, die Krankheit aber bedeutet einen abnormen Zustand.

Anzengrubers Welt ist keineswegs so musterhaft eingerichtet, daß das Gute immer belohnt und das Böse immer bestraft wird. Oft ist das freilich der Fall. Der Meineidbauer, der junge Schalanter, der Friedner Görg büßten ihre Schuld mit dem Tode. Die Bestrafung erscheint aber immer nur als notwendiges Ergebnis der Begebenheiten für den besonderen Fall, nicht aber als ein allgemeines Gebot der sittlichen Weltordnung. „Haltet ein wenig, Herr Ammann, da seid Ihr auf falscher Suche, auf dem Felde wächst keine Moral", sagt der Friedner Görg in der Tragödie „Herz und Hand", und er führt gleich ein schlagendes Beispiel dafür an. Seine Schwester hat sich einst für Geld einem reichen Lebemann dahingegeben. Sie ist aber durchaus nicht verkommen, im Gegenteile, „sie lebt ganz behaglich im Rheingau und ist so was man eine brave Gattin und glückliche Mutter nennt."

Digitized by Google

Eine äußere Bestrafung des Lasterhaften ist nach dem Sinne Anzengrubers gar nicht nötig, sie ist wenigstens nie die Hauptsache: das Laster selbst ist Strafe genug. So ein Mensch ist gezeichnet, krank an der Seele — darin liegt ja schon die Sühne; es bleibt dabei gleichgiltig, ob der betreffende Mensch das selber fühlt oder nicht. Denn nicht um den einzelnen handelt es sich, sondern um das allgemeine: Bös und Gut, als die wirkenden Kräfte in der menschlichen Gesellschaft darzustellen. Das Einzelschicksal kann also nichts für oder wider die sittliche Weltordnung beweisen. Übrigens kommt auch für die Verstocktesten die Stunde, in der sie dunkler oder deutlicher das drückende Gefühl ihrer Krankheit beschleicht. Die ergreifendsten Töne schlägt auch darin das „Vierte Gebot" an. Wie erschütternd ist der Abschied des jungen Schalanter von seiner braven Großmutter! Ihrer Liebe kann sein verhärtetes Herz nicht widerstehen, bei ihren einfachen Worten packt ihn im innersten das Bewußtsein — nicht einer äußerlichen Schuld, auch nicht der letzten, schwersten sondern seines ganzen verlorenen und verworfenen Lebens. Und dieses Bewußtsein ergreift ihn mit solcher Macht, daß wir an seine Läuterung glauben müssen: sein Herz war nie so rein wie jetzt, da er den letzten Weg geführt wird. So tief durchrüttelt wird seine Schwester nicht; sie ist unfähig, sich aus ihrer Verkommenheit zu erheben. Aber die Reue um das Verlorene pocht doch auch bei ihr an. Zufällig trifft sie, die Straßendirne, den wackeren Arbeiter, der sie einst zum Weibe begehrt, den sie aber zurückgewiesen, weil er ihr zu gering war. Nun bittet sie ihn, wenn sie einst sterbe — und das werde nicht lang auf sich warten lassen — mit ihrer Leiche zu gehen, damit doch wenigstens ein anständiger Mensch dabei wäre. Und selbst in dem alten Schalanter dämmert's unheimlich auf — in der Stunde, da sein Sohn zum Richtblock geführt wird. „Ja, ja, wir haben a Kreuz mit unsere Kinder", sagt sein

Digitized by Google

Weib. „Ja, mir mit fö — oder fö mit uns," fügt er schwer hinzu. Halb verduselt sagt er das, und aus seinen Worten spricht wohl kaum ein volles Bewußtsein seiner Schuld; denn sein verlottertes Gehirn ist eines klaren Gedankens gar nicht mehr fähig. Er wird vergessen, was geschehen ist, er wird seinen Lastern fröhnen, nach wie vor, bis er endlich auf faulem Stroh verendet, aber einmal wenigstens hat ihn doch ein Hauch schmerzlichen Erkennens berührt, und das ist uns genug. Die bloße Bestrafung des Schuldigen hat etwas Mechanisches an sich, erst mit dem Erkennen der Schuld offenbart sich uns ein tieferes Verständnis der Triebkräfte der Menschheit.

So geht Anzengruber an den Abgründen des Lebens keineswegs behutsam vorbei, und in der Darstellung menschlicher Erniedrigung schreckt er selbst vor den krassesten Mitteln nicht zurück. Er lenkt niemals feige ein, er ist viel zu ehrlich, viel zu wahrhaftig und ernst, um das Weltbild nur im geringsten zu fälschen, und er bedenkt sich nicht, uns den Menschen auch in seinem tiefsten Verfalle zu zeigen. Aber er sorgt dafür, daß wir vor dem Laster Abscheu empfinden. Man darf vielleicht sagen: ihn interessiert wohl der lasterhafte Mensch als ein notwendiger Gegenstand seiner Darstellung, nicht aber das Laster selbst.

Häufiger, als der Schuldige straflos ausgeht, kommt es bei Anzengruber vor, daß die Personen unschuldig oder doch weit über Gebühr leiden müssen. Der Pfarrer von Kirchfeld, dieser Mann mit der quellklaren Seele und dem Herzen voll Lieb' und Güte erliegt der Macht der Finsterlinge, und nur durch das Bewußtsein seiner Makellosigkeit und den starken Glauben an den — freilich noch fernen — Sieg seiner Sache vermag er sich vor dem völligen Zusammenbruche zu bewahren.

In „Hand und Herz" geht das Ehepaar Weller zu Grunde, obwohl es sich nur gegen ein barbarisches Gesetz, nicht aber

Digitized by Google

gegen das natürliche Recht vergangen hat. Die Bäuerin vom „ledigen Hof" muß auf all das Glück, das sie erhofft, verzichten; wohl schickt sie den Geliebten, der sie schwer getäuscht hat, in einer jähen Anwandlung von Rachedurst hinaus auf den stürmischen See in Todesnot, aber da ist ihr Geschick bereits entschieden. Der Tod des Einsam in „Stahl und Stein" steht außer allem Verhältnisse zu seiner Verschuldung, ja er ist überhaupt nicht unmittelbar mit einer Schuld verknüpft; der Einsam fällt als ein Opfer der gleisnerischen Bigotterie seines Vaters. Sicherlich ganz unverdient ist das tragische Los des alten Brenninger. Trotz alledem befinden wir uns bei Anzengruber nicht in einer von ödem, unverständigem Zufalle regierten Welt. Eine geheime Ordnung ahnen wir auch hinter den scheinbar so ungerechten Geschicken, eine Ordnung, die sich freilich nicht am Lose des einzelnen zeigt, sondern erst im allgemeinen offenbart: wir haben immer das Gefühl, daß das Gute überdaure.

Wie weit sich der Dichter von der landläufigen Moral der heutigen Gesellschaft entfernt, das beweist am besten der Umstand, daß sehr häufig in seinen Werken diejenigen, die abseits von der Gemeinschaft stehen, dem natürlichen Rechtsempfinden das Wort reden. Einmal in dem Volksstücke „der Fleck auf der Ehr'" — ist es gar ein Lump, ein Zuchthäusler. Dieser Hubmayer, vor dem nicht einmal sicher bleibt, was niet- und nagelfest ist, versteht besser als alle andern, wie's um ein Menschenherz beschaffen ist. Er ist ein Gewohnheitsdieb und macht sich nicht viele Skrupel darüber. „Mei lieber Ochsenwirt," sagt er in richtiger Selbsterkenntnis „bei oan Menschen verlieren sich eh'nder Haar und Zähnd, wie so a Ang'wöhnung." Aber abgesehen von dieser fatalen Angewöhnung hat er das lebendigste Gefühl für alles, was gut und brav ist, für alles Weh und Leiden der Menschheit. Sein Blick ist hell und unbestechlich, und während die anderen alle

Digitized by Google

von Vorurteilen sich blenden lassen, sieht er die Dinge, wie sie sind; für ihn gibt es keine schönen, gleißenden Hüllen, die Schwächen und Gebrechen der menschlichen Gesellschaft zu bedecken. Redensarten, wie gut sie klingen mögen, vor ihm bestehen sie nicht. Der Wirt zum roten Ochsen mahnt ihn zur Redlichkeit und preist den Segen der Arbeit. „Woaßt, Wirt", sagt drauf der Zuchthäusler, „weder Viech noch Mensch ist von Natur zum Arbeiten aufg'legt, dös muß derzwungen werden." Schon dieses eine Wort, dessen kühne Ehrlichkeit uns blitzschnell überwindet, es zeigt, wie tief Hubmayr den Menschen in das Herz geblickt hat. Andere machen Reisen, um Welt und Menschen zu studieren, Hubmayr hat Welt und Menschen im Strafhause kennen gelernt. In dieser Schule ist er ein Philosoph geworden.

Ihm vielleicht am nächsten verwandt ist die Burgerlies im „Meineidbauer". In ihrem einsamen Wirtshause gibt sie Schmugglern Unterkunft — auch nicht den schlechtesten Gesellen — und thut ihnen Hehlerdienste; dennoch ist sie ein wackeres Weib, und ein kräftigeres Rechtsgefühl lebt in ihr, als in den bestangesehenen Mitgliedern der bäuerlichen Gemeinschaft um sie her. In ihrem klugen Kopfe macht sie sich ihre eigenen Gedanken über Welt und Leben, und mit ihrem etwas galligen und spießigen Humor weiß sie die Schäden wohl zu treffen, an denen die menschliche Gesellschaft krankt. — Auch im Steinklopferhans hat der Dichter einen ähnlichen Charakter geschaffen, wenngleich die trennende Kluft sehr tief zu sein scheint. Wohl ist der Steinklopferhans ein durchaus rechtschaffener Mensch und verdient sich sauer und ehrlich das bischen Brot; aber er haust einsam, abseits nicht nur von den Wohnungen, sondern auch von den Meinungen der anderen. Sein Evangelium ist ihm aufgegangen in jener Stunde, da er auf den Tod krank hilflos im Walde lag, verlassen und vergessen von den Menschen. Auch er ist ein Ausgeschlossener —

Digitized by Google

freilich durch seinen eigenen Verzicht. Verwandte Naturen dürfen wir auch in dem Kohlenbrenner-Tomerl und im Flickschneider-Tomerl erblicken. Sie alle haben nicht nur Blut von dem Herzblute des Dichters, sondern auch Geist von seinem Geiste. Den Mißachteten und Unverstandenen gilt seine Liebe, und gut und böse mißt er nicht nach dem engen Maße der Gesellschaft; dem dumpfen Vorurteile der Menge setzt er überall sein freies Urteil entgegen. Er steht nicht jenseits von gut und bös, aber sein gut und bös steht jenseits der allgemeinen Ansicht.

Eigenartig ist seine Auffassung der Tragik. Man muß sich dabei erinnern, daß er die Anregung zu seinen Werken fast immer aus auffallenden Erscheinungen sozialer Natur schöpft. So sieht er denn auch in dem tragischen Verhängnisse nicht sowohl den Ausfluß einer persönlichen als vielmehr einer allgemeinen Schuld; die Verantwortung trägt stets in weit höherem Maße die Gesellschaft als der Einzelne. Das ist unzweifelhaft klar in allen jenen Fällen, wo völlig Unschuldige dem vernichtenden Schicksal erliegen. Aber auch dort, wo die tragische Person sündig ist, also, wie der hergebrachte Ausdruck lautet, Schuld auf sich geladen hat, ist der Ursprung des Übels nicht in ihr selbst zu suchen. Seine Auffassung von Schuld gemahnt an den alten, furchtbaren Spruch der Bibel von den Sünden der Väter, die heimgesucht werden an den Kindern. Mit Vorliebe begreift er das in der einfachsten Formel: die schlechte Erziehung ist der Keim alles Verderbens. So ist das Schicksal des jungen Schalanter und des Einsam aufgefaßt, ganz ähnlich erklärt sich auch die Verkommenheit Jakob Ferners im „Meineidbauer", der von seinem Oheim ins Elend und in die Versuchung hinausgestoßen wird. „Versteh mich recht," sagt der Einsam, „wann mer ein' in ein'm falschen Meinen aufwachsen laßt, dann kann wohl sein' Hand und sein Sinn beim Übelthun sein, aber sein Verschulden is nit dabei." Später erklärt er das noch deutlicher. Er ist von seiner Mutter als lediges

Digitized by Google

Kind in dem Glauben aufgezogen worden, sein Vater sei gestorben, dessen Bruder aber erweise sich ihnen beiden als Wohlthäter. „Was hätt' denn d' arme Seel a anders vor dir, ihr'm eigenen Kind, aussagen sollen?" fragt ihn Pauli. „D' Wahrheit!" antwortet er. „Ihm hätt's nit g'schad't, ihr wär's bei mir nit abtraglich g'west." Die Lüge aber, in der er aufwuchs, ließ ihn zum Totschläger an dem werden, der Vater und Mutter beschimpfte. „Ah ja, d' Weibsleut', nit schreien können s' z' rechter Zeit, das gang' geg'n ihr'n Will'n, und nachderher schießt ihner d' Schamhaftigkeit ein und sie können a nit rechtzeit reden." Erlogene Erziehung, verfälschte Sittlichkeitsbegriffe, das ist es, was dem Einsam die Blutschuld auflädt.

Im „Vierten Gebot" betont der Dichter, wie gesagt, ausdrücklich die Pflicht der Eltern, die Ehrfurcht, die sie von ihren Kindern fordern, durch ihren eigenen Wandel zu verdienen. Eine so einfache Formel ist natürlich von großem Vorteile für die Übersichtlichkeit der Handlung. Aber man würde dem Dichter unrecht thun, wenn man glaubte, daß er dabei stehen bliebe. Auch die Schuld der Eltern wird nicht als etwas Primäres hingestellt, sondern ihrerseits wieder als ein Ergebnis mannigfacher Umstände. Freilich begnügt sich Anzengruber hiebei mit Andeutungen; denn es handelt sich ja um Personen, die nicht unmittelbar im Vordergrunde stehen. Auch kommt es weniger auf wörtliche Erklärungen als vielmehr auf die Auffassung im allgemeinen an, und diese macht sich deutlich genug geltend. In dem Ehepaar Schalanter haben wir nach dem Sinne Anzengrubers nicht Abnormitäten, nicht scheußliche Ausnahmen zu erblicken, die sich im Verbrechertriebe gegen Recht und Sitte auflehnen, sondern Entartungen, die durch unsere gesellschaftlichen Zustände bedingt sind. Sie mußten so werden, wie sie sind, das fühlen wir, und im letzten Grunde dürfen wir sie für ihre Verworfenheit gar nicht verantwortlich machen.

Digitized by Google

Noch deutlicher zeigt sich dieses Verhältnis an den Gestalten des Matthias Ferner im „Meineidbauer" und des Bürgermeisters Sentner in „Stahl und Stein". Der eine raubt den Kindern seines Bruders ihr Eigentum, gibt sie dem Elende preis und lädt einen falschen Eid auf sich, der andere treibt seinen eigenen Sohn in den Tod. Aber ihre Verbrechen begehen sie zum geringsten Teil aus ihrer eigenen Natur heraus. Den Weg zur Sünde hat ihnen die Gesellschaft selbst gewiesen, in der sie leben. Das lebendige Gefühl von gut und bös ist zu toten Formeln erstarrt, Religion und Recht sind muckerisch und wohldienerisch umgedeutet. Erschreckend ist jenes Wort Eisners, als er hört, daß der natürliche Sohn, den er kaum mehr zu finden hoffte und nun doch fand, mit blutigen Händen vor ihn treten werde: „So undankbarig kann Gott geg'n mich sein, wo ich so viel für ihn 'than hab' und noch mehr z' thun will'ns war?" Er ist kein Heuchler; wenn das auch etliche Personen des Stückes von ihm behaupten, so kennen sie ihn eben nicht, wie der Dichter ihn kennt. Aber Lippengebet und hochmütige Werkgerechtigkeit haben ihn verblendet, all sein Eifern im Dienste Gottes und christlicher Zucht ist eine Gotteslästerung, wie jenes furchtbare Wort. Ganz ähnlich verhält sich's mit dem Meineidbauer; in seiner Vermessenheit wähnt er, Gott selbst habe ihm ein Zeichen vom Himmel geschickt, um seine Zustimmung zu einem Verbrechen zu geben. Auch ihm geht Kirchendienerei vor dem wahren Gottesdienste, und mit Bigotterie glaubt er sich eine Ausnahmsstellung zu erkaufen. Dieses Gift der frommen Lüge haben Ferner und Eisner von Jugend an eingesogen, und ihm fallen sie zum Opfer. Es ist nicht zufällig, daß die beiden in der Gemeinschaft hochgeehrt dastehen, die Vorbilder und „Stützen der Gesellschaft". In ihnen bringt eben der Dichter diese Gesellschaft selbst in Gegensatz zum Guten und Rechten.

Das Böse ist aber eine notwendige Begleiterscheinung

Digitized by Google

der Kultur, des menschlichen Fortschrittes. Das Laster faßt Anzengruber gleichsam als geistigen Verwesungsprozeß auf, entsprechend dem Verwesungsprozesse in der körperlichen Natur. Wie dieser notwendig ist, damit sich neues Leben gestalte, so ist jener unerläßlich für den sittlichen Fortschritt. Es sind also dunkle, geheimnisvolle Mächte, die über dem Sünder schweben nach dem Goethe'schen Wort: „Ihr führt ins Leben ihn hinein und laßt den Armen schuldig werden." Den Armen, jawohl; für ihn ist es nur ein Unglück, daß er sündigt; wie schwer er sich auch vergeht, „Hand und Sinn kann wohl dabei sein, aber sein Verschulden is nit dabei." Daher die strenge Scheidung, die Anzengruber zwischen Schuld und schuldig macht. Die Schuld, das Böse, ist ihm immer verabscheuungswürdig, dem schuldigen Menschen aber wendet er sein ganzes, reiches Mitleid zu. Noch ein anderes ergibt sich aus Anzengrubers Auffassung des Schlechten. Wenn dieses nur den einen Sinn und Zweck hat, den Keimboden für das Gute abzugeben, so ist es natürlich, daß in einer tragischen Gestaltung, der eine solche Auffassung zu Grunde liegt, die positiven Momente sehr stark betont sein müssen. Nicht darum handelt es sich, ob die Lose nach menschlichen Begriffen gerecht oder ungerecht verteilt sind, sondern um das Verhältnis von gut und böse selbst. Ein waltendes Gesetz ahnen wir, das uns den Sieg des Guten verheißt. Selbst in jener Tragödie Anzengrubers, in welcher das Gute am vollständigsten unterliegt, im „Pfarrer von Kirchfeld" werden wir mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft entlassen. In der Verdammung und Unterordnung des Lasters und in dem starken Glauben an die wirkende Kraft echter Sittlichkeit liegen die positiven Momente, die helles Licht bringen in die Nacht des Tragischen.

Schicksalstheorie — modern gefaßt — und Vererbungstheorie durchdringen einander in Anzengrubers Auffassung. Das Unentrinnbare des Verhängnisses wirkt erschütternd. Man

Digitized by Google

hat das Gefühl, als ob sich das Böse, das bei vielen nur Anlage, nur Möglichkeit bleibt, zurückgehalten von günstigen Verhältnissen, in einzelnen mit Notwendigkeit entwickle. Diese erscheinen uns also als die Opfer unserer eigenen, unbegangenen, bloß gewollten Sünden. Wir erkennen, daß wir innerlich von ihnen gar nicht verschieden sind, nur unser Los ist ein anderes. Diese Gestalten wirken also nicht eigentlich abschreckend; wir denken nicht, wenn wir sie sehen: so könnten auch wir sein. Wir fühlen aber: Diese Armen leiden für uns, sie haben die Sünden der Menschheit auf sich genommen, sie müssen den dunklen Mächten verfallen, die uns alle bedrohen, damit wir vor dem Verderben befreit bleiben; sie sind der Tribut, den die Menschheit der Schuld zu entrichten hat. Daher unser tiefes, inniges Mitleid, ein Gefühl, das einen geheimen Stachel an sich hat: im Innersten müssen wir uns ja selber anklagen, und jeder Zuschauer muß sprechen: „Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa!“

Wie viel tiefer, gewaltiger ist diese Auffassung als die psycho-physiologische der meisten modernen Dichter. Diese bringt es über angelernte Schulweisheit nicht hinaus und kann das Doktrinäre ihres Ursprungs nicht verleugnen. Jene quillt mehr aus dem Herzen als aus dem Verstande, aber aus einem Herzen, durch das der Pulsschlag des Weltganzen geht und das diesen Pulsschlag getreulich wiedergibt. Dieser sieht man es an, daß sie mit Hypothesen spielt, mögen diese Hypothesen auch an sich richtig sein. Jene wird ja gewiß auch nicht durch das Privilegium der Unfehlbarkeit gedeckt, allein sie hat die innere Glaublichkeit für sich, und darum überzeugt sie. Die Vererbungstheorie gibt immer nur Einzelfälle an die Hand; wie weit die Kette auch zurückreichen mag, die sie schlingt, wir sehen doch nur eine einzige Reihe, im besten Falle konstruieren wir uns Parallelerscheinungen hinzu; immer mangelt die Verbindung. Versuche, diese Ver-

Digitized by Google

bindung symbolistisch und occultistisch herzustellen, sind leere Spielereien, sie stellen den Einzelfall keineswegs in ein bestimmendes Verhältnis zum Ganzen, sondern bewirken nur, daß er ins Nebelhafte zerflattert. Anzengrubers Ansicht dagegen läßt uns — wohl ihm selbst nicht bewußt — den Menschen ohne alle Künstelei als ein Produkt der gesamten Menschheit erscheinen; darum spiegelt sich diese in jenem ab.

Überlegen ist er den Modernen auch durch seinen unerschöpflichen Reichtum an Humor, dem naturgemäß in den Lustspielen der breiteste Raum gegönnt ist. Da schaltet er mit einer herzlichen Keckheit, mit einer heiteren Souveränität, die selbst den Sprödesten bezwingt. Niemals aber — selbst nicht in den „Einlagen", mit denen er dem Ungeschmacke des Publikums Rechnung trägt — verfällt er in leere, gedankenlose Spaßmacherei; sein Humor, wie ausgelassen und ungeberdig er sich betragen mag, entbehrt nie eines gewissen Ernstes. Er ist das Mittel, mit dem der Dichter jenen leichteren Fällen moralischer Erkrankung zu Leibe rückt. Das unübertroffene Musterstück humoristischer Kunst ist die Bauerkomödie „Der G'wissenswurm." Wie da bigotte Reuseligkeit, pfiffige Duckerei und fromme Erbschleicherei in der lustigsten Weise von der Welt abgethan werden, das zeugt ebenso von dem überlegenen Menschen als von dem überragenden Genie des Dichters. Die Voraussetzungen, auf denen die Handlung des „G'wissenswurm" beruht, sind in allem Wesentlichen genau dieselben, auf denen sich die Tragödie „Stahl und Stein" aufbaut. Ein Vater, der in bitteren Herzensnöten das Sündenkind sucht, das aufgewachsen ist, ohne ihn zu kennen. Wie der Bürgermeister Eisner, so sucht auch der alte Grillhofer durch fromme Werke die Gnade des Himmels zu erschleichen, und wie dieser, hält er sein Gebet für mächtig genug, um Gott zu beschwichtigen. „Und wann's vielleicht hitzt in der nemlichen Stund', wo ich zu dir bitt', aufschreit in Sünd' und in Nöten, so hör

Digitized by Google

auf mi — verstopf dein Ohr — wann's sein Dasein reut und sein Vatern verflucht!" Hier wie dort derselbe Egoismus einer scheinheiligen Frömmigkeit, aber freilich etwas gelindert, wie das im Lustspiele nötig war. Während aber in „Stahl und Stein" der Konflikt einen tragischen Verlauf nimmt, tritt hier eine glücklichere Konstellation ein — das Sündenkind kommt als ein lebfrisches, wackeres Dirndl in das Haus ihres Vaters, die Verführte ist nicht, wie Grillhofer fürchtet, immer weiter auf den Weg der Sünde geraten, sondern lebt ganz wohlgemut als tüchtige Bäuerin — und die Verwicklungen drängen somit zum fröhlichen Ende. Mit Recht betont Eugen Wolff in seiner „Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart": „Nur ein reifer Meister der künstlerischen Menschenschöpfung vermochte in dem Helden, dem kranken, reuigen Bauern, tragische Töne von tiefster Macht aufzurühren und ihn über alledem doch zugleich grundsätzlich in komische Beleuchtung zu rücken. Nur ein Originaldramatiker und Komiker ersten Ranges konnte den kecken Gedanken fassen oder vielmehr die schöpferische That vollbringen, die angeblich längst der Hölle verfallene, weil doch wohl leichtsinnige und mittellose Verführte als berechnende, übertrieben wirtschaftliche, geizige, herrische und keifende Bäuerin einzuführen, die ihren als reuigen Retter erscheinenden einstigen Verführer handfest vom Hofe jagt."

Ähnlich wie im „G'wissenswurm" liegen die Dinge in den Komödien „die Kreuzelschreiber" und „der Doppelselbstmord". In den „Kreuzelschreibern" ist der Friede der Familien, das eheliche Verhältnis selbst durch die jesuitische Einmischung der Geistlichkeit in Frage gestellt, aber die Bäuerinnen, die auf die religiöse Überzeugung ihrer Männer dadurch einwirken wollen, daß sie ihnen die eheliche Gemeinschaft aufkünden, werden durch einen lustigen Einfall zur Vernunft gebracht. Der „Doppelselbstmord" wendet sich gegen den feigen, kampf-

Digitized by Google

losen Verzicht aufs Dasein, gegen die schlaffe Unfähigkeit, sich über Leiden und Bedrängnisse hinwegzusetzen, aber er zeigt von alledem nur das erfreuliche Widerspiel: die Bauern sind weit entfernt davon, so romantisch nichtsnutzig zu handeln wie die Städter. Auch in diesen beiden Stücken sind es also im Grunde recht ernste Dinge, die den Vorwurf bilden; der Dichter schwindelt uns darüber nicht mit frivoler Heiterkeit hinweg, er vertuschelt und verheimlicht nichts, aber in seiner strotzenden Gesundheit denkt er sich: „Wer wird denn mit diesen kleinen Sündern so streng ins Gericht geh'n? Genug, wenn sie tüchtig ausgelacht werden!" So bilden in seinem Sinne Humor und Ernst keinen Gegensatz; der Humor ist ihm vielmehr nur eine andere Ausdrucksform des Ernstes.

Dabei ist er doch weltenfern von der entrüstet keifenden oder lendenlahm witzelnden Satire, der wie so oft bei modernen Dichtern begegnen. Er hat immer etwas Mildes, Versöhnliches und Versöhnendes. Man könnte versucht sein, den Grund dieser Erscheinung in einer gewissen weichen Gutherzigkeit zu erblicken; aber nichts wäre irriger als dies. Das Versöhnliche an Anzengrubers Humor ist im Gegenteile ein Zeichen ungewöhnlicher Kraft und wahrhaft genialer Überlegenheit. Anzengruber sieht die Menschen etwa mit denselben Augen an, wie Erwachsene Kinder betrachten. Die Kleinen sind nichts weniger als Engel; Eigennutz, Lüge, Brutalität und wer weiß was alles haftet ihnen an. Wir erkennen das ganz genau, wir erkennen auch, wie verderblich das alles ist, aber wir halten die kleinen Bösewichter darum noch nicht für grundschlecht und unverbesserlich, wir sehen auch das reizend Unbewußte an ihnen — sie *wollen* ja gar nicht böse sein — wir sehen, wie sie bei aller guten Absicht, es auf das bravste zu machen, immer wieder über ihre Schwächen stolpern, und das ist so drollig, und wir können über die lieben kleinen Sünder doch nur lächeln, nichts weiter als lächeln.

Digitized by Google

Anzengruber liebt es, den Humor auch in die Tragik zu verflechten. Bisweilen, wie zum Beispiel in „Stahl und Stein“ und im „Meineidbauer“ begnügt er sich damit, die beiden nebeneinander hergehen zu lassen, weit öfter aber schließen sie einen untrennbaren Bund. Das ist der Fall im „Pfarrer von Kirchfeld“ und selbst im „Vierten Gebot“. Die hellen Lichter des Humors spielen auch über das düstere Familiengemälde hin, das sich uns in dem Hause Schalanters entrollt; ja sogar die Potipharszene erhält teilweise komische Beleuchtung, ein Umstand, wodurch ihr viel von ihrer Widerlichkeit genommen wird. Eine ähnliche Mischung von Dunkel und Licht gewahren wir zum Teile auch in dem Schauspiele „Der ledige Hof“ und in der Tragödie „Hand und Herz.“ Hier ist der Humor allerdings ausschließlich in die Episode verlegt, aber zwischen ihr und der tragischen Handlung besteht, wie ich noch zeigen werde, eine genaue Verbindung. Noch deutlicher wird uns dieses Verhältnis, wenn wir sehen, wie die scheinbar heterogenen Elemente einander in ein und derselben Person durchdringen. Wieder ist an Anna Birkmaier im „Pfarrer von Kirchfeld“ zu erinnern; am innigsten und ersichtlichsten ist diese Verquickung von Tragik und Humor wohl in der Gestalt des alten Brenninger, doch auch der Vater Käferl in dem Volksstücke „Die Tochter des Wucherers“ ist eine solche Figur; nur bekommt sein Humor gemäß der besonderen Situation eine Beimischung von Galle, die sonst bei Anzengruber selten ist. Durch sein Unglück ein Bettler, ein Lump, ein Säufer geworden, trifft er mit seinem alten Bekannten Bucheneder und dessen Familie im Wirtshaus zusammen. Ihm schüttet er sein ganzes Herz aus.

Käferl: Sixt, o du bist mein Freund, gelt du kannst dir's nit vorstellen, dein eigenes Fleisch und Blut ..... dein ehrlichen Namen. ... Denk' dir ein Dieb — ein Dieb — dein einziges Kind! (Sinkt mit dem Kopf auf die Tischplatte.)

Digitized by Google

Buchenedr (zu seiner Frau): Seferl, gib das Wasser herüber, vielleicht müssen wir ihn laben.

Käferl (hebt den Kopf): Lassen Sie 's Wasser drüben! Du bist mein Freund? Haha — komm' mir mit keim Wasser!

Was hier nur hart aneinander gerückt ist, die erschütterndste Klage, der tiefste Schmerz und das ausgelassene, freilich aus todwundem Herzen kommende Scherzwort, das taumelt in der folgenden Szene, in der Käferl dem Wucherer Öhrlein entgegentritt, bunt durcheinander. Käferl hat sich bereits zum Gehen gewendet, auf einen beschimpfenden Zuruf Öhrleins aber bleibt er stehen und wendet sich diesem zu.

Käferl: Öhrlein, schau, es is nit schön, daß du mir meine Trunkenboldigkeit vorwirfst, nit schön von dir, denn weißt, was g'schehet mir denn, wenn ich dich mit Milderungsgründen totschlaget wie ein' Hund? Aber im Rausch überleg' ich alles, ich kommet nach Stein, dort kriegt man kein Wein, und mein Durst, der ist der höchste! Aber nüchtern, das sag' ich dir, nüchtern, wo ich nit so überlegt bin — wo mein ganz's Elend vor mir steht — nüchtern begegn' mich net, das rat' ich dir — nüchtern nicht, sonst steh' ich für nix. (Ist immer drohend, rückwärts taumelnd, bis zur Thüre gekommen, unter der viele Neugierige dem Auftritte zusahen, wendet sich jetzt, erblickt diese.) A armer, halb erblindeter Bürgersmann thät' ganz unterthänigst bitten! (Ab.)

Gewiß ist dieser Käferl ein tief bedauernswerter, von einem tragischen Verhängnisse zerrütteter Mensch; in seinem Elend ist er bis zur Selbstverachtung gekommen: „Für mein ehrlichen Namen" sagt er, „hab' ich all das Gestohlene bei dem Kaufmann erlegt, damit er still is und meine Schand nit ausplaudert — hätt' ich das gleich gethan, hätt' ich Kind und ehrlichen Namen behalten, jetzt hab' ich keins mehr von alle zwei, mein ganz' Geld is drauf'gangen — mein Alte, mein arm's Weiberl, is vor Kränkung g'storben — jetzt war mir's eh alles eins, jetzt red' ich im Rausch die Schand von mein'm Kind heraus. Tuschiert mich nit, was brauch' ich ein' ehrlichen Namen? Ein Bettler braucht nix, weil er nix hat . . . . ." Allein diese maßlose Bitterkeit,

Digitized by Google

diese peinigende Selbstverachtung äußert sich nicht nur teilweise, sondern vorwiegend komisch, und wer dies übersähe, würde dieser eigenartigen Gestalt nicht gerecht.

Es ist natürlich, daß Anzengruber den Humor dort am reichlichsten einmischt, wo sich die Tragik nicht voll entfalten soll, sondern die Dinge noch zur rechten Zeit eine Wendung zum Guten nehmen. Ja, es scheint mir, daß er hier den Humor geradezu als Mittel für die Umbiegung der tragischen Situation verwendet. So zum Beispiel in dem Volksstück „Alte Wiener". Der Wiener Bürger Kernhofer, ein alter Junggeselle, huldigt eines Tages am Donauufer mit viel Eifer, aber wenig Erfolg seinem Lieblingssport, der Fischerei. Durch einen Busch verborgen, wird er unbemerkt Zeuge von allerhand Gesprächen und Ereignissen, aus denen er ersieht, daß dem Hause seines alten Freundes Anton Käsmeier manches schwere Unheil droht. Käsmeiers Tochter, Sophie, hat sich von einem jungen Manne bethören lassen, der sie aber nun verlassen will. Das Mädchen ist in Verzweiflung, sie bittet ihren Geliebten, Gustav, um ein letztes Rendezvous in einem Gehölz am Stromufer. Kernhofer eilt in die Wohnung seines Freundes, der, wie er weiß, nicht zu Hause ist; Sophie trifft er nicht mehr, doch fällt ihm der Zettel in die Hand, worin sie ihrem Vater bekennt, wie es um sie steht und erklärt, sie werde nicht wiederkommen, wenn sie ihr Geliebter der Schande verfallen lasse. Augenblicklich eilt er trotz des strömenden Regens nach dem Gehölz, wo das Rendezvous stattfinden soll. Kaum ist er dort angekommen, so erscheinen auch Gustav und Sophie. Gustav hat das Mädchen offenbar lieb, allein Rücksichten auf die Eltern bestimmen ihn, und den Bitten Sophiens setzt er feige Bedenken entgegen. Da gibt das Mädchen alles verloren. „Wend' dein Gesicht ab, Bub'!" ruft es und eilt zum Strom. In diesem Augenblicke aber stürzt Kernhofer vor und hält die Verzweifelnde auf.

Digitized by Google

Sophie: Lassen Sie mich!

Kernhofer: Fallt mir nit ein. Ich hab' heut' eh noch nix g'fangt.

Sophie (ihn erkennend): Herr Kernhofer — o, Sie wissen um meine ganze Schande.

Kernhofer: Ich weiß und weiß nit, mein Gott, wir alten Leut' haben so ein schwaches Gedächtnis. Aber wenn ich mich ein bisserl da in der Sach' auskenn', so handelt sich's ja auch um ein drittes, wann's a gleich noch nit am Leben is? Auf das haben die Herrschaften ganz vergessen.

Sophie: O du mein Herr und Gott! (Wirft sich mit krankhaftem Lachen an Kernhofers Brust.)

Kernhofer: Na — na — na — Sopherl! . . . Und g'rad auf der Schnupftüchelseiten liegt's — und ich weiß nit, es kommen ein' da so allerhand Sachen in die Augen . . . . Sopherl — nur g'scheit sein — mit ein Jungen hab'n S' Malör g'habt, fassen S' halt zu ein Alten Zutrau'n; kommen S' mit mir!

Von dieser Szene an sind wir nicht mehr im Zweifel darüber, daß alles gut ausgehen werde. In der That bringt Kernhofer das Mädchen in seine Wohnung, wo er sie der Sorge seiner Quartiergeberin überläßt, und seinen Bemühungen gelingt es, eine allgemeine Versöhnung herbeizuführen. Auffallend ist die Ähnlichkeit dieser Szene mit jener aus „Heimg'funden," wo der biedere Spielwarenhändler Thomas Hammer seinen Bruder, den falliten Advokaten, von dem Selbstmorde zurückhält. Auch sie spielt am Donauufer, es ist dieselbe Situation — der Retter stürzt unvermutet vor, der Verzweifelnde wehrt sich zuerst — und dasselbe Ergebnis: die Verzweiflung kann vor dem herzlichen Zuspruche nicht bestehen. In vielen Schauspielen anderer Autoren wird die glückliche Wendung nur durch wechselseitiges Verzeihen und Verzichten herbeigeführt, die Tragik wird einfach durch ein Übereinkommen abgeschwächt; aber jede der Personen läßt ein Stück Herz an der Sache hängen. Bei Anzengruber jedoch nimmt der Humor die Lösung des Konfliktes in die Hand. Verzeihen ist wohl auch da notwendig, aber vom Verzichten ist nicht die Rede; denn vor

Digitized by Google

dem Lächeln des Humors vermag nichts Trübes zu bestehen. Humor ist Wille zum Leben, seine heitere Kraft ist unerschöpflich; er kann alles, alle Wunden schließt er, und wenn er will, kann er Tote zum Leben erwecken.

Eine robuste Natur, sucht und findet Anzengruber in allen Wirrnissen des Daseins, bei allem Elend des Menschenloses kräftigen Widerhalt, und selbst seine Tragik klingt stets in unbedingte Lebensbejahung aus. Denn ihm bleibt das Leben das höchste der Güter; es zu nützen, gilt ihm als die schönste Aufgabe des Menschen, es nützen zu können, als das größte Glück. So sind denn seine ethisch angelegten Naturen fast durchwegs tüchtige und rastlos thätige Menschen. Sie kennen auch die naive Freude des Erwerbens, die schöne Lust am selbsterrungenen Besitze. Die Hübner Liesel, die „Trutzige", hat das kleine Gütchen, das sie von der Mutter ererbt, ganz verschuldet übernommen. Tag und Nacht hat sie gearbeitet in harter Mühe, aber sie findet sich belohnt dadurch, daß ihrer Mutter nun niemand mehr „einen schuldigen Kreuzer nachsagen kann." So ist auch Anna Birkmeier eine rüstige Schafferin, der die Arbeit leicht und flink von der Hand geht, und ähnliches wird auch von der Franzl im „Fleck auf der Ehr" gesagt. Der junge Ferner kennt keine größere Lust, als in unermüdlicher Anstrengung dem Boden das Brot abzuringen. Der Pfarrer von Kirchfeld ist bei all' seiner Milde doch keine beschauliche Natur, und wie wenig er nach weltlichem Gute streben mag, den Segen des Lebens erblickt auch er in rastloser Bethätigung. Katharina Weller — in „Herz und Hand" — arbeitet, obwohl sie eine reiche Bäuerin ist, wie eine Magd; es wird ausdrücklich betont, daß sie in der harten Arbeit eine Beruhigung ihres Gewissens gefunden habe. Der Goethe'sche Rat, an Stelle der unfruchtbaren Reue frische, frohgemute Arbeit zu setzen, wird hier freilich pessimistisch negiert, allein nur sein Gelingen für den einzelnen Fall wird verneint, nicht seine

Digitized by Google

innere Berechtigung. In dieser Gesellschaft bildet eigentlich nur der Steinklopferhans eine bemerkenswerte Ausnahme; auch er muß ja um sein kärgliches Brod sauer genug ringen, aber er ist doch vorwiegend eine beschauliche Natur.

Auffallend ist es, wie häufig Anzengruber die Frau als die überlegene darstellt. Das Verhältnis der beiden Geschlechter hat er in dem Schauspiel „Elfriede" in einer glücklichen epigrammatischen Wendung bezeichnet. Dort sagt Gustav Wellenberg: „Das Glück, das wir suchen, hatte von jeher eigentlich zwei Feinde, und heißt der eine Männerhochmut, so heißt der andere Frauenlaune." Aber für diese Frauenlaune weiß der Dichter einen Grund anzuführen, wie er schöner, tiefer, mehr aus den Geheimnissen der Natur heraus gar nicht gedacht werden kann. In der „Trutzigen" sagt die Hübner Liesel: „Ei mein, bei uns Weibsleut' sich auswissen, war eh' leicht, wann mir uns nur bei uns selber auswußten, aber schier soll bei uns kein Besinnen sein, denn 's Leben hat so männigs mit uns vor, wozu mer sich mit einiger Überlegtheit nit verstand', und schon in der Schul' hab i kein Madel kennt, das nit hätt' ein Bub sein mögen."

Die Schwäche der Frau ist also durchaus notwendig; denn nur so wird sie befähigt, die Aufgabe zu erfüllen, die ihr von der Natur zugeteilt ist. Das ist auch ihr großer Vorzug dem Manne gegenüber; seine Leistungen erwachsen erst auf dem Boden der Kultur, die der Frau sind in ihrem natürlichen Berufe begründet. Sie ist darum unbefangener, gleichsam menschlicher und lebendiger als der Mann, sie hat auch immer das richtigere Gefühl der Situation; so unvermerkt wie klug und sicher weiß sie zu führen, und der Mann unterwirft sich ihr immer — willig oder unwillig, das ist der einzige Unterschied. Er ist stets in Vorurteilen befangen, Vorurteilen, die alle im „Männerhochmut" ihre Quelle haben; denn dem Manne kommt es immer darauf an, vor allem

Digitized by Google

Mann zu sein. Das gute, kluge Weib aber will nichts sein als ein unbefangener, unverfälschter Mensch. Und wie sie das Menschliche in sich besser bewahrt, so versteht sie es auch besser. Wo sich der Blick des Mannes trübt, bleiben ihre Augen klar und hell und wissen sicher in Menschenherzen zu lesen.

Ein köstliches Beispiel weiblicher Überlegenheit gibt uns Anzengruber in dem Volksstücke „Brave Leut' vom Grund". Der biedere Drechsler Lorenz Mittler ist gewiß ein so wackerer und rechtschaffener Mann als irgend ein anderer, und auch nicht dümmer. Aber wie viel Kleinlichkeit haftet ihm gleichwohl an, wie viel lauterer und klüger ist seine Mali. In drei verschiedenen Lagen des Lebens, als Braut, als junge Frau und als Mutter eines nestflüggen Töchterleins bewährt sie ihm gegenüber ihre stille, bescheidene Überlegenheit. Ganz ist die Schlußszene des ersten Bildes.

Lorenz und Mali sind schon ein Jahr verheiratet. Am Vorabende des Hochzeitstages machen sie einen Ausflug aufs Land, und dort trifft Lorenz eine sehr lustige Gesellschaft — Bekannte aus den Junggesellenzeiten. Wie es ans Abschiednehmen geht, hänselt man ihn als Pantoffelhelden, und natürlich ist er gleich bereit, den Spott durch eine energische That zu widerlegen. Er spielt sich auf den Gestrengen hinaus, erklärt seiner Frau ziemlich barsch, er werde in der Gesellschaft bleiben, und schickt sie nach Hause. Ohne Widerrede, mit der freundlichsten Miene von der Welt, gehorcht sie. — Daheim erwartet sie ihren Gatten. Endlich kommt er; es ist schon spät in der Nacht. Er denkt nicht daran, daß morgen Hochzeitstag ist, aber ihm ist doch etwas unbehaglich zu Mute, besonders da er Mali noch wach trifft. Er will sie durch allerhand Andeutungen über die lockere Art der Gesellschaft in Harnisch bringen, um sie dann kraft seiner eheherrlichen Autorität niederdonnern zu können; allein die gute Mali bleibt bei alledem vollkommen gelassen und freundlich, und mit ihrer

Digitized by Google

Sanftmut bringt sie ihn „ruckweise" auf den Punkt, „wo man selber eing'stehn muß, daß man ein Esel war," was er gar nicht edel findet. Da er nun gar erfährt, daß morgen Hochzeitstag gefeiert werden soll, ist er völlig niedergeschmettert.

Mittler: . . . . . Du hast mich da schön g'fangt und wirst dir jetzt allemal um ein halben Kopf größer vorkommen als wie ich.

Amalie: Nein, Lorenz, ich will immer nur mit dir von einer Bas' sein, kein Tipferl größer, aber das vergiß nit und mach' weder mich noch dich kleiner. Wann du wieder amal a Vergnügen suchst — wer vergönnt dir's eher als wie ich? — dann thu's aber nit, um damit anderen Leuten eins zu machen und mir fast zum Trutz. Ich schau dir nit nach, selbst, wann's sein müßt', durch die Finger, du bist ja doch der meine. Bhüt dich Gott, Lorenz, gute Nacht!

Mittler (hält sie zurück): Mali! Glaubst du, wo du mir so vertraust, ich werd' der miserable Kerl sein —? Aber Mali!

Amalie: Was denn?

Mittler: Ich kann jetzt nicht schlafen geh'n!

Amalie: Dann mußt halt aufbleiben!

Mittler (näher rückend): Wir müssen uns versöhnen.

Amalie: Wir sind doch nit bös aufeinander?

Mittler (zieht sie an sich): Schau, mir is die Versöhnung a Bedürfnis —

Amalie (drängt ihn von sich): Aber mir durchaus nit. Weißt, ich bin gut, recht gut, aber nicht zu gut. Mein liebes Lorenzerl, alles hat sein Grenzerl, und wo die jetzt is, das werd' ich dir gleich zeigen. (Geht nach rückwärts und öffnet die Thüre links.) Siehst, da ist dein Kabinetterl. (Kommt vor und öffnet die Seitenthüre links.) Und da ist mein Zimmerl. Wenn du glaubst, eine Belohnung verdient zu haben (nach links „Seite") bitte, dann spazier' da hinein! Wenn du aber glaubst, daß das Gegenteil der Fall ist, dann geh' ruhig nach dein' Kammerl.

Mittler (nach einer kleinen Pause, reicht seufzend Amalien die Hand): Gute Nacht, Mali!

Amalie (freudig): Und jetzt erst recht lass'n mer uns morgen dazu gratulieren, daß wir einander 'kriegt hab'n! (Der Vorhang fällt.)

Ähnlich, wie hier Amalie, greift in der „Trutzigen" die Hübner Liesl läuternd und lenkend in das Leben eines Mannes ein. Eine ganze Verschwörung von Männern richtet sich

Digitized by Google

gegen sie, aber das kluge Mädchen merkt sofort, daß etwas angesponnen ist, und in kürzester Zeit hat sie die ganze Zettelei durchschaut. Nur der brutalen Gewalt der Bursche gelingt es vorübergehend, einen wenig schönen Erfolg zu erzielen; endlich triumphirt doch die Liesl über sie alle. Die Horlacherlies im „G'wissenswurm", dieses köstliche Geschöpf voll echter, lebfrischer Naivität, ist gleichfalls weit klüger als alle Männer um sie her. Vor ihren lachenden Augen bleibt keine noch so geheime Schwäche verborgen, sie sieht den Menschen mühelos in den letzten Winkel des Herzens, und sacht und sanft oder mit fröhlicher Energie weiß sie zu führen und auf den rechten Weg zu lenken.

Aber nicht nur lebendiger, sondern auch stärker und widerstandsfähiger ist die Natur der Frau; sie verliert sich selbst nicht so leicht, wie der Mann, der von einem traurigen Geschicke nur zu bald aus seinem Geleise geworfen wird. Vroni im „Meineidbauer" hat dasselbe zu erdulden, wie ihr Bruder; während aber dieser auf die Bahn des Lasters gerät und zu Grunde geht, bleibt sie aufrecht. Sie läßt von dem Kampf um ihr Recht keinen Augenblick ab, sie hofft immer und immer wieder, ihren tückischen Gegner entlarven und vernichten zu können. Wohl verhärtet sich dabei ihr Herz, eine trotzige Grausamkeit nistet sich in ihm ein, aber das bewahrt sie vor dem Sinken. In dem Augenblicke jedoch, als sie endlich den lang ersehnten Triumph erlebt, da ist alle Grausamkeit vergessen; beglückt durch die Liebe Franz Ferners, dessen Vater ihr so schweres Unrecht angethan, gibt sie ohne Zögern der Stimme der Menschlichkeit Gehör und vernichtet den Beweis für die Schuld des alten Ferner. Ein Bild der edelsten Weiblichkeit ist Anna Birkmeier, das liebe Dirndel aus der Einöd. Da sie hört, wie schändlich die lautere Herzensneigung, in der sie sich mit dem Pfarrer Hell zusammengefunden, von böswilliger Verleumdung verdächtigt wird, findet sie zuerst den

Digitized by Google

Mut zu verzichten. Sie hat die Kraft, es lächelnd zu thun und auch das Schwerste auf sich zu nehmen: sie selbst bittet den Pfarrer, ihren Bund mit Michel vor dem Altar zu segnen. Ihr stiller, freundlicher Heldenmut, der keine Thräne, keine Klage kennt, gibt Hell die Kraft, die er allein kaum hätte. Und da nun alle Opfer umsonst gebracht sind, und der Pfarrer verzweifelnd zusammenbricht, entschlossen, sein Leben hinzuwerfen, da ist wieder Annerl die stärkere: ihr inniger, leidenschaftlicher Zuspruch richtet den armen Mann empor, sie weist ihm mit bescheidenen Worten den Weg der Pflicht, und ihr Beispiel ist es, an dem er Mut und Stärke gewinnt, diesen schweren Weg bis ans Ende zu gehen.

Ein ähnliches Los wie Broni, hat Pauli, die Nichte des Bürgermeisters Eisner in „Stahl und Stein". Sie ist die Tochter des jüngsten unter den drei Brüdern Eisner. Der älteste nimmt sie nach dem Tode ihrer Eltern zu sich und behandelt sie wie sein Kind. Da er selbst ohne Nachkommen ist, will er ihr das reiche Gut verschreiben. Allein er stirbt plötzlich, ohne ein Testament hinterlassen zu haben. Nun fällt das Erbe an den einzigen überlebenden Bruder, der es sofort antritt; um nun auch das geringe Erbteil Paulis, die jetzt sein Mündel geworden, nicht herausgeben zu müssen, drängt er ihr den ältesten seiner Söhne zum Bräutigam auf, da dieser stirbt, den zweiten, und endlich den dritten. Doch auch dieser endet plötzlich. Nun überkommt den verlassenen Mann die Sehnsucht nach seinem natürlichen Sohne, um den er sich längst nicht mehr gekümmert; er sucht seine Spur und hofft, ihn als Nachfolger auf den Hof führen zu können. Pauli weiß, daß Eisner sie nun diesem zum Weibe bestimmen wird. Aber das will sie nicht mehr ertragen. Sie hat sich lange genug gedemütigt; die drei Söhne Eisners waren liederliche Gesellen gewesen. Sie „waren ganz einverstand'n," sagt Pauli, „obwohl s' fleißig andern nachg'laufen sein, mich als Weib neben-

Digitized by Google

her rennen z' lassen; ich wär' eb'n nur oane mehr g'west." Sie vermag sich nicht noch einmal so zu erniedrigen. Wenn der vierte Bub' kommt, will sie davon laufen „außer ich dürft' 'm neuchen Vettern gleich zum Willkomm' all's so rüsten wie 'n andern, zwoa Wachslichter z' Häupten und 'n Weihwasserkessel mit 'n Büschel Kornähren drein z' Füßen, dann wär' er mir, der allerletzte, a der liebste." So furchtbar, so völlig erbarmungslos äußert sich ihr Haß, und was sie sagt, sind nicht leere Worte; es ist ihr blutig ernst darum, wir glauben es ihr, — ihr, die nur eine Freude kennt: wie Rost an ihrem Peiniger zu fressen. Aber wir schaudern vor ihrem Worte. „Willst du a a Weibsleut sein?" fragt sie der Einsam. Und darauf antwortet Pauli: „A rechter's vielleicht, als manch's andere. Ich wehr' mich nur dagegen, daß mer mir's gar z' stark g'spüren laßt, ich wär' oans!" In der That, das ist der Grund ihrer seelischen Verwüstung. Sie ist das niedergedrückte, gemarterte Weib, das lange stumm und fast stumpf geduldet hat, das sich aber nun endlich in wildestem Hasse gegen die Unterdrücker aufbäumt. Wie unmenschlich Pauli denken und sein mag, eines entschuldigt sie: die Brutalität der anderen war's, die sie so weit gebracht hat.

Anzengrubers Frauengestalten sind durchaus nicht alle erfreulich vom menschlichen Standpunkte aus. Der Dichter, der nichts beschönigt, vermag auch den Frauen gegenüber nicht zum Schmeichler zu werden. Ohne Scheu gewährt er uns Einblick in eine bunte Reihe weiblicher Schwächen und Laster. Eitelkeit und Gefallsucht, harmlose und berechnende Koketterie, keifende Zanksucht, Neugierde, leichtsinnige Pflichtvergessenheit, Plaudersucht, Geiz, egoistische Gefühllosigkeit, beschränkte Bigotterie, die in frommer Lüge mit dem heiligsten Schatz des Weibes ein frivoles Spiel treibt — das alles zeigt er uns ohne die Spur einer schwächlichen Rücksicht, und im „Vierten Gebot" entwirft er ein geradezu mitleidloses Bild völliger

Digitized by Google

weiblicher Entartung. Aber wenn wir diese großen und kleinen Sünderinnen sehen, so klingt uns immer das Wort Paulis wie eine Entschuldigung im Ohre: man hat sie es zu stark spüren lassen, daß sie „Weibsleut'" seien, wenn nicht die einzelne, so doch das ganze Geschlecht. Daraus zumeist gehen ihre Schwächen und Fehler hervor. Nur die vollen Naturen wissen sich in ihrer Reinheit zu behaupten, nur sie verkörpern das ursprüngliche Wesen des Weibes — wenn schon mit etlichen leisen Abschattungen — und selbstverständlich sind es nur diese allein, die auch dem tüchtigen Manne sich überlegen zeigen.

Wie unbefangen und tief Anzengruber den Unterschied der Geschlechter erfaßt hat, mag noch ein anderer Umstand beweisen. Die humorvollen Männer in seinen Dichtungen sind mit wenigen Ausnahmen abschichtige Leute. Der Steinklopferhans ist ein Einsiedel, der alte Hauderer im „Doppelselbstmord" ein armer Kleinhäusler, den sein Mißgeschick abseits von den Menschen gehen läßt, der Kohlenbrenner-Tomerl im „Jungferngift" ist ein Waldhauser u. s. w. Ja, der brave Kernhofer in dem Volksstücke „Alte Wiener" ist wenigstens ein alter Junggeselle, und merkwürdig genug, liebt er leidenschaftlich den am wenigsten geselligen Sport, die Fischerei. Anders die humorvollen Frauen. Mit einer einzigen Ausnahme, der Hübner Liesel, stehen sie mitten in der bäuerlichen Gemeinschaft. Die ursprüngliche Natürlichkeit, die der Mann nur dann zu bewahren vermag, wenn er sich so viel als möglich von der menschlichen Gesellschaft unabhängig macht, weiß die Frau zufolge ihrer unmittelbareren und zäheren Natur auch über alle Einflüsse ihrer Umgebung hinaus zu behaupten.

Die Verklärung des Weibes erblickt Anzengruber in der Mutter. Nur als Mutter erfüllt es ganz die große Aufgabe, die ihm zugefallen ist. Aber der Dichter hält diese Aufgabe nicht, wie die sozialistische Doktrin es lehrt, mit dem Mutterwerden für abgethan; die schönere Hälfte ihrer natürlichen

Digitized by Google

Pflicht erkennt er vielmehr im Mutterſein. Seine Weihnachtskomödie „Heimg'funden" iſt eine Verherrlichung der Mutterliebe, und nie hat ein Dichter in innigeren, ſchlichteren Worten all die reiche Treue und Güte des Mutterherzens verkündet als Anzengruber.

Der Advokat Hammer hat ſeines beſcheidenen Mütterleins, das draußen in der Vorſtadt wohnt, vergeſſen. Lange Jahre ließ er verſtreichen, ohne ſie zu beſuchen; denn er, der vornehme Mann, ſchämte ſich der einfachen Frau. Nun hat er im Leben Schiffbruch gelitten, an ſeiner eigenen Familie verzweifelt er, und kein Ausweg bleibt ihm mehr als der freiwillige Tod. Sein Bruder, der Spielwarenhändler Thomas Hammer, erfährt durch einen Zufall von alledem, er kommt gerade noch zurecht, um den Verzweifelnden von ſeinem Vorhaben abzuhalten. Nun entſpinnt ſich folgender Dialog:

Thomas: Komm' zur Mutter! Du riskierſt nix dabei. Denn wenn du's vermöcht'ſt, dich von den verwund'rigen, freudigen Augen unſerer Alten abzuwenden und als gottverlaſſener Menſch durch das Thor wegzugehn, bei dem man unſern Vater mit weißen Haaren und redlichem Namen hinausgetragen hat, dann geh' mein'tweg'n zum .... dann .... dann ließ' ich dich ſchon laufen, wollt' ich ſagen.

Hammer: Thomas!

Thomas: Ach was, Thomas! Das kann jeder ſagen, der mein Nam' weiß. Komm mit zur Mutter, der gegenüber kannſt du dich nit als alten Herrn aufſpiel'n, der biſt und bleibſt du ihr Bub', und von ihr brauchſt du kein Vertrauen zu erbetteln, ſondern mußt froh ſein, wann d' nur zum Teil das rechtfertigſt, was ſie heut' noch felſenfeſt auf dich ſetzt.

Hammer: Ach, der braven, alten Frau werde ich wohl längſt entfremdet ſein.

Thomas: Bruder, ſei nit dumm! Sie mag dir entfremdet ſein, du ihr nit. Das bringen Kinder bei Müttern, wie unſere is, gar nit fertig. Von unſerem erſten Atemzug bis zu ihrem letzten füllen wir ihnen oft 's Herz mit Kummer und Sorg', und doch behalten s' alleweil noch a Platzerl frei, in das ſie uns unſere eigene Trübſal und Not ausſchütten laſſen, daß s' uns alleinig nit allzu beſchwert.

Digitized by Google

Diese Treue, diese Milde und Nachsicht des Mutterherzens, die Thomas hier verheißt, wie ergreifend offenbart sie sich in der Szene des Wiedersehens. Wie glänzend zeigt sich hier aber auch wieder die lebensvolle Natürlichkeit des Dichters, der sich wohl gehütet hat, aus dieser rührend guten Mutter eine Idealgestalt ohne Fehl und Makel zu machen. In die Liebe der alten Hammer zu ihrem älteren Sohne mischt sich viel Schwäche und kleinlicher Stolz auf seine bevorzugte Lebensstellung; der brave, gute Thomas aber ist der Sündenbock, der ihr nichts recht macht und oft genug ihre üble Laune kosten muß. Was thut aber das? Bei all ihrer Kleinlichkeit hat sie doch ein gutes, treues Mutterherz, das beide Söhne mit gleicher Liebe hegt, und der Lauterkeit dieser Liebe kann keine Schwäche etwas anhaben. Eine rührende Gestalt, wie die alte Hammer, ist auch die Großmutter im „Vierten Gebot", die mit unverwüstlicher Liebe an ihren mißratenen Enkeln hängt. Sie scheut sich nicht, den Mörder vor seinem letzten Gange aufzusuchen, und ob sie gleich vor seinen blutigen Händen schaudert, für ihn hat sie nichts als unerschöpfliche Güte und Milde; sein Leben kann sie nicht mehr retten, nicht vor dem Tode, noch weniger vor Schuld, aber sein Herz, an dessen ursprüngliche Rechtschaffenheit sie glaubt, kann sie noch zum Guten wenden. Und ihre Liebe siegt.

Wie Anzengruber in der Mutter die verehrungswürdigste Erscheinung des Menschentums erblickt, so gilt ihm die Familie als die unverrückbare Grundlage der menschlichen Gesellschaft. Er ist natürlich weit entfernt davon, jene seichte und oberflächliche Gemütlichkeit zu preisen, an der sich so viele genügen lassen. Ihm ist die Familie etwas Strenges und Ernstes, und ihren Segen erblickt er darin, daß sie den einzelnen stetig dazu mahnt, vor jedem leisesten Makel sich zu hüten. So sagt der Pfarrer Hell: „. . . . Wieder, wie einst in den Tagen, wo ich eifrig über den Studien saß, wird eine helle, freundliche

Digitized by Google

Stimme an mein Ohr schlagen, wieder, wenn ich das Auge von meinen Büchern hebe, werde ich in ein frisches, heiteres Antlitz blicken — und wieder werde ich wissen: ich bin nicht allein, ich muß auf der Hut sein vor mir selbst, muß jedes Fleckchen, das vielleicht dem Entfernten unbemerkbar ist, aber in der Nähe doch übel auffällt, sorgfältig in all meinem Denken und Handeln löschen — und jenes Leben, das immer auf andere vorab Rücksicht nimmt, muß mir wieder zur zweiten Natur werden, und nur wer so lebt, versteht dich, du Gott der Liebe! Und nur der, der ein Herz in den engen Grenzen seines Hauses recht erfaßt und verstehen lernt, der weiß sie alle zu fassen, alle zu verstehen, die Herzen, die in der weiten Welt pochen und hämmern. . . . . ."

Nicht zuletzt in dieser Schätzung des Familienlebens spricht sich der grunddeutsche Charakter Anzengrubers aus, wie denn dieser große Dichter viel tiefer aus der Seele seines Volkes geschöpft hat, als mancher prahlerische Wortheld, der in bombastischen Dramen und schlechten Jamben den Ruhm deutschen Wesens verkündet. Ein klarer Kopf und begeisterter Freund alles Fortschrittes, räumt Anzengruber so gern als gründlich mit altem Aberglauben und eingefressenen Vorurteilen auf. Eine natürliche Moral will er überall an die Stelle der herrschenden, verkünstelten und verfälschten gesetzt wissen. Die Freiheit des Individuums verteidigt er gegenüber dem ungerechten Zwang von Staat und Kirche. Aber bei dem leidenschaftlichen Drang nach Neuem, Besserem will er doch nicht allen Bestand aufgeben; er will nicht die Anarchie, nicht einmal die Revolution, nur Reform. Wie gründlich sie auch sein mag, wie tief sie nach seinem Sinne in die Gesellschaft einschneiden soll, sie hat sich doch seiner Meinung nach nur innerhalb des Bestehenden zu vollziehen.

Durch seinen schrankenlosen Freimut, seine unverbrüchliche und unbestechliche Wahrhaftigkeit ist er einer der Wort-

Digitized by Google

führer der Modernen geworden. Wie sie will er unmittelbare Lebenswahrheit in der Dichtung, also auch auf der Bühne. Dabei hat er aber niemals vergessen, wie enge die Kunst des Dramatikers mit dem Handwerke verbunden ist. Bezeichnend hiefür sind seine szenischen Anweisungen. So heißt es zum Beispiel im „Fleck' auf der Ehr'": „Links — beiläufig auf drei Kulissen-Breite — ein einstöckiges Gasthofgebäude." Bei allem, was er für die Bühne schreibt, sieht er auch diese stets leibhaftig vor sich, und nichts liegt ihm ferner, als sich in thörichtem Hochmute von der handwerksmäßigen Grundlage seiner Kunst emanzipieren zu wollen. Er gehört nicht zu jenen Autoren, die Wahrheit und Bühne für unvereinbar erklären, gleichwohl aber mit ihren Zwitterwerken erfolgswütig ins Theater drängen.

Nun hat sich die Technik Anzengrubers allerdings manche Kritik müssen gefallen lassen, wie schon Laube an dem „Pfarrer von Kirchfeld" eine gewisse Lässigkeit des Baues hervorhob; er tadelte es, daß die einzelnen Teile einander nicht genügend durchdringen. Selbst die eifrigsten Verehrer Anzengrubers mußten zugeben, daß seine Bühnentechnik nicht frei von allerhand Mängeln sei. Es fällt mir nicht ein, zu verteidigen, was nicht zu verteidigen ist, aber wohl muß man, wie ich glaube, eine Erklärung versuchen. Als echter Dramatiker ist Anzengruber geneigt, die überlieferte Form zu respektieren als etwas Feststehendes, an dem man nur langsam und mit großer Vorsicht bessern und weiter bauen dürfe; wie er haben ja alle großen und genialen Bühnendichter gedacht. Die Reform des deutschen Theaters, seine Befreiung aus den Banden Gottscheds und der Franzosen ist in der Praxis nicht von einem Dramatiker, sondern von dem gänzlich undramatischen Goethe ausgegangen. Lessing hat sich wohl theoretisch für die englische Technik ausgesprochen, in seinen eigenen Bühnenwerken entfernte er sich aber nur ganz unauffällig, wenn auch bedeutsam genug, von dem französischen Brauche.

Digitized by Google

Nun hatte das Volksstück, das Anzengruber vorfand, großenteils einen sehr lockeren Bau; es verwendete mit Vorliebe die lose Form der Bilder. Anzengruber paßte sich da an, ja in manchen Stücken hat er diese Form in allem Wesentlichen beibehalten, am krassesten wohl in „Brave Leut' vom Grund". Daraus erklärt sich auch die Häufigkeit epischer Expositionen. Das Publikum war einmal daran gewöhnt, und Anzengruber mochte daran nichts ändern, zumal solche epische Expositionen, wie nachteilig sie der dramatischen Entfaltung sein mögen, doch den beachtenswerten Vorzug der größeren Übersichtlichkeit und leichteren Verständlichkeit haben. Übrigens versteht es der Dichter fast stets, über das Mangelhafte einer epischen Exposition dadurch hinwegzuheben, daß er aus ihr unmittelbar den Anstoß zur dramatischen Handlung entnimmt. Man denke nur an die Erzählung des Großknechtes im „Meineidbauer". Die ganze Vorgeschichte des Dramas wird hier berichtet, aber daran knüpft sich unmittelbar der Bruch Vronis mit dem Sohne des Adamshofbauern. So wird die Erzählung bei Anzengruber sehr häufig dramatisch verwertet, äußerlich gerechtfertigt ist sie fast immer; denn stets handelt es sich darum, daß eine Person der anderen in der That etwas mitzuteilen hat.

Ebenso wenig wie die epische Exposition vermeidet der Dichter den Monolog, und man muß bekennen, daß er darin bisweilen etwas gar zu bequem verfährt. Aber das war einmal so Brauch und bot immerhin gewisse Vorteile: die Handlung konnte da und dort verkürzt werden, und dann ließ sich manches geradezu sagen, was dem Dichter wichtig erschien, im Dialog aber schwer und keinesfalls mit derselben Deutlichkeit anzubringen war. Es ist ferner bekannt, daß fast alle Stücke Anzengrubers Gesangseinlagen enthalten. Ich kann darin nicht eben, wie das von manchen Seiten geschieht, eine Erhöhung der dramatischen Wirkung erblicken. Manchmal fügen sich die

Digitized by Google

Lieder leicht und natürlich in die Handlung, aber öfter noch scheinen sie mir eine störende Unterbrechung zu sein, und es fällt mir auf, daß der Dichter in ihnen jene falsche Bauernsentimentalität nicht immer vermeidet, von der er doch sonst so fern ist. Manchmal erweitern sich diese Gesangspiecen zu großen Kouplet-Einlagen, die ganz selbständig sind und mit der Handlung auch nicht durch die entfernteste Beziehung mehr zusammenhängen. Das ist zum Beispiel in der „Trutzigen" der Fall. Aber auch damit trug der Dichter einem alten Herkommen Rechnung, und wie störend derartige Abschweifungen für unseren Geschmack sein mögen, wir müssen bedenken, daß Anzengruber daran vielfach geradezu gebunden war. Übrigens hat er auch daran zu reformieren gesucht, indem er die Einlagen wenigstens stets in dem Charakter der betreffenden Person hielt, eine Rücksicht, die das Volksstück vor ihm und nach ihm keineswegs nahm, noch nimmt.

Auch das breit Episodistische, das wir in seinen Dramen nicht selten finden, geht auf eine alte Übung zurück. Hier aber hat sich seine Kunst am deutlichsten erwiesen. Die Episode ragt nie als etwas Fremdes in die Handlung hinein, sondern steht mit ihr immer in innigster Verbindung. Selbst wo die Angliederung äußerlich eine lose ist, findet sich eine bedeutsame innerliche Beziehung. So in „Hand und Herz". Was hat der Müller Grelinger mit seiner gedankenlos philisterhaften Heiterkeit in dem Stücke zu suchen? Was kümmert es uns, daß er seine Dirn verheiratet und die Musikanten zur Hochzeit von überall her zusammensucht, die Geige von da, den Baß von dort? Man wird sagen, diese Episodenszenen seien doch von erquicklichem Humor, und der Dichter habe klug daran gehandelt, Abwechslung in die tragische Stimmung zu bringen. Gewiß, allein damit scheint mir seine Absicht noch nicht erschöpft. In demselben Augenblicke, als Paul Weller den Vorhang von der Leiche Görgs wegzieht und sich als den

Digitized by Google

Mörder bekennt, kommt Grelinger wieder. Er hat die Musikanten gefunden; eine übermütige Weise schallt zum Fenster herauf, und der Müllner lädt zur Hochzeit. „Von der Leich' zur Hochzeit" ist seine Weltanschauung. „Von der Hochzeit zu Tod und Mord" antwortet der Dichter. So ergibt sich ein schneidender Gegensatz. Äußerlich sind also die Episodenszenen mit der Handlung kaum notdürftig verbunden, aber sie bedeuten dennoch mehr als einen bloßen Aufputz, sie gehören innerlich zum Ganzen. Mitten aus der Weltfreude heraus hat sich das Schicksal sein Opfer gesucht, mitten aus übermütigem Scherz und schallender Lust. Das macht die tragische Wirkung um so erschütternder.

Im Verhältnisse des Gegensatzes zur Haupthandlung steht auch die Episode des alten Brenninger im „G'wissenswurm". Nur hebt sich hier umgekehrt das traurige Geschick des alten Bauern von der durchaus fröhlichen Handlung ab. Übrigens ist die Verbindung auch äußerlich fester gefügt und hat den deutlichen Zweck, einen Ausblick auf alle Konsequenzen des vorgeführten Konfliktes zu bieten. Nicht so glücklich war Anzengruber mit der Episode Everl-Loisl im „Fleck auf der Ehr". Diese Idylle der Geschwisterliebe, mit der der dritte Akt einsetzt, ist an sich freilich wunderschön, auch steht sie wohl in Kontrast zu der darauffolgenden tragischen Situation; allein das bleibt insoferne äußerlich, als dadurch die kontrastierende Tragik in keine neue Beleuchtung gerückt wird. Übrigens gehört ja das Stück auch sonst zu den schwächsten Anzengrubers.

Bei all diesen kleinen Gebrechen der Technik leidet aber die Sache selbst, der innere Aufbau der Sache nur selten nennenswerten Schaden. Gelegentlich — im „Doppelselbstmord" — macht sich der Dichter wohl den Spaß, eine Anekdote auf der Bühne vorzutragen, und aus diesem anekdotenhaften Ursprung ergeben sich allerhand Mängel, so die lose Fügung der Ereignisse nnd ihre übermäßige Breite. Anzen-

Digitized by Google

gruber mußte sein ländliches Liebespaar in eine Lage bringen, in welcher der Gedanke an einen Selbstmord wohl aufkeimen konnte. Dazu hatte er unbedingt zwei feindliche Väter nötig, und da war wieder die Begründung der Feindseligkeit unerläßlich, die natürlich nur durch eine ziemlich ausführliche Erzählung möglich wurde. Damit war es jedoch auch noch nicht gethan. Feindselige Väter sind zu oft dagewesen, das Thema mußte variiert werden. Deshalb müssen sich Sentner und Hauderer zuerst versöhnen und ihre Einwilligung zur Hochzeit ihrer Kinder geben. Nachdem die jungen Leute schon eingeschrieben sind, geraten die beiden Alten wieder in Streit und wollen das Brautpaar wieder „ausstreichen" lassen; das erst gibt die Voraussetzung für einen möglichen Doppelselbstmord. Um das Äußerliche dieser etwas verworrenen Handlung festhalten zu können, muß Anzengruber manchmal sogar von der Wahrheit der Charakterzeichnung etwas ablassen — nicht allzuviel freilich. So müssen sich die beiden alten Starrköpfe, die ihre Kinder unversehens im Wirtshause überraschen, gegen diese nachsichtiger zeigen, als man es von ihnen erwarten sollte; nur durch diesen Verzicht auf die Konsequenz in den Charakteren vermag der Dichter die rasche Versöhnung der Väter glaublich zu machen. Trotz alledem wäre die Sache für drei Akte noch zu mager. Nebensächliches muß also hineingetragen werden; diesem Zwecke dient der Krämer, der sich einen Hauptspaß daraus macht, die Leute aufeinander zu hetzen, noch weniger haben im Grunde sein Sohn und seine Frau mit der Sache zu thun. Ein anderer Übelstand liegt darin, daß der Dichter sein Liebespaar als ziemlich beschränkt hinstellen mußte, weil sonst das köstliche Mißverstehen des Briefes nicht wohl glaubhaft wäre. Damit aber wird das Interesse an Poldl und Agerl um ein gut Teil verkürzt. Dazu kommt noch, daß die unklaren Andeutungen der jungen Leute und die Furcht der Bauern, das Paar vergiftet auf-

Digitized by Google

zufinden, nicht ernst genommen werden können. Die Lösung kommt allerdings unerwartet, sie bringt die Pointe der Anekdote, und die muß überraschend sein; aber gerade das ist wieder eine Gefahr, das Überraschende berührt auf der Bühne immer unangenehm, wenn es sich auch noch so natürlich erklärt.

So drängt sich hier die Anekdote störend in den Bau und zum Teile selbst in die Charakteristik der Anzengruber'schen Posse, allein diese geringen Mängel werden durch reiche Vorzüge mehr als aufgewogen. Ein eigener Reiz ist über diese Bauernkomödie ausgegossen. Mit der geringen Strenge der dramatischen Fügung scheint sich eine sorglose Freiheit der Komposition zu decken, die anheimelt, weil wir sie als naiv empfinden. Eine ungekünstelte Frische liegt darin, die an jene ersten dramatischen Versuche gemahnt, die eben erst aus der schwankhaften Erzählung hervorgesprungen waren und kaum noch die epische Hülle gesprengt hatten. Eine robuste Freude an der Formung des Stoffes spricht aus dem Stücke, unbedenklich und unheikel, wie sie Hans Sachs bewährt hat. So zählt diese Bauernposse trotz allem zu den besten, frischesten Dichtungen Anzengrubers.

Man darf seine Dramen vielleicht in drei Gruppen teilen. Die schlechtesten weisen äußerlich und innerlich loses Gefüge auf. Hieher gehören beispielsweise „Die Tochter des Wucherers", „Der Fleck auf der Ehr'", und wohl auch „Brave Leut' vom Grund". Von „Elfriede", „Faustschlag" 2c. will ich hier absehen. Andere Dramen sind, was die äußere Technik anlangt, nicht ganz einwandfrei und zeigen da manche Mängel und Lücken; ihr innerer Bau aber ist fest gefügt und in allem Wesentlichen ohne Bruch und Riß. Weitaus die Mehrzahl der Anzengruberschen Stücke möchte ich dieser Gruppe einreihen. In den Komödien „Die Kreuzelschreiber" und „Der G'wissenswurm" und den Tragödien „Das Vierte Gebot"

Digitized by Google

und „Stahl und Stein" hat sich der Dichter jedoch zu vollendeter Meisterschaft emporgeschwungen; sie sind in jeder Beziehung aus einem Gusse.

Wenn Anzengruber entscheidende Szenen oder Konflikte hinter die Szene verlegt, wie dies Laube am „Pfarrer von Kirchfeld" bemerkt, so hat dies wohl nie in der Schwäche der dramatischen Konzeption seinen Grund. Anzengruber liebt es ja im Gegenteile, wie zahlreiche Beispiele beweisen, die schärfsten Konflikte, die schneidendsten Kontraste uns ohne jedes Bedenken vor Auge zu führen. Scheint er einmal zager zu sein, so lag das nicht an ihm, sondern an den Verhältnissen, mit denen er zu rechnen hatte: es galt, Censurschwierigkeiten zu umgehen. Dieselben Rücksichten waren es ja, die ihn bestimmten, den ursprünglich dramatisch konzipierten Vorwurf von „Stahl und Stein" zuerst novellistisch zu fassen, und hernach, als er doch wieder zur dramatischen Gestaltung zurückkehrte, aus dem Pfarrer einen weltlichen Bürgermeister zu machen.

Das war ja überhaupt der große Schmerz Anzengrubers, daß er nicht alles, was er sagen mochte, auch sagen durfte. Die Modernen haben es darin weit bequemer. Sie kennen keine Censurschwierigkeiten, oder vielmehr, sie haben es nicht notwendig, sich vor ihnen zu beugen. Denn es gehört heutiges Tages mit zum Ansehen, ein Buch geschrieben zu haben, das die Censur verbietet. Man wird dadurch berühmter, denn durch hundert Aufführungen; viel weiter als ehedem ist ja heute der Kreis derjenigen, die ein Drama auch zu lesen Lust haben. Der Dramatiker kann es also heute ganz wohl gelegentlich mit einer trotzig revolutionären Pose wagen. Manchmal begeht ja die Polizei in ihrer Unschuld auch die Gefälligkeit, durch ihr Verbot einem ganz harmlosen und unbedeutenden Dinge zu Ansehen zu verhelfen.

Anzengruber aber mußte immer daran denken, seine Stücke auf die Bühne zu bringen. Seine Dramen sind also

Digitized by Google

stets ein Resultat dichterischer Inspiration einerseits und kluger Berechnung äußerer Verhältnisse andererseits. Sie selbst haben durch die Rücksicht auf die Möglichkeit der Aufführung vielleicht im einzelnen manche Einbuße erlitten, aber die Energie Anzengrubers als Dramatiker hat sich in diesem Ringen zweifellos gesteigert. Und wer weiß, ob nicht auch seine Werke an innerem Gehalte gewonnen haben! Wer unbekümmert schafft, wird leicht sorglos schaffen; er wird sich, zumal wenn er Phantasie hat, leicht ins Endlose schweifenden Neigungen überlassen. Anzengruber mußte seine Dichtungen durchsetzen, er hatte mit ihnen fast immer Hindernisse zu überwinden. Das war eine Probe nicht nur der menschlichen, sondern auch der dichterischen Energie. Das zwang ihn, stets den Kern zu erfassen, bei allen Konzessionen in Einzelheiten die Hauptsache so stark und straff als möglich herauszuarbeiten, und so innerhalb der engen Grenzen des Erlaubten das zu erreichen, was andere mit bequemeren Mitteln nur anstreben. So drängten ihn auch die äußeren Verhältnisse zu rücksichtsloser Schärfe, größter Konzentration, zu Vertiefung der Konflikte und lebendigstem Leben. Sein großer Schmerz ist ihm also wohl zum Heile gewesen; denn eine starke, robuste Natur, wie alle genialen Dramatiker, ist er im Kampfe mit äußeren Hemmnissen nicht unterlegen, sondern gereift.

Wie alle seine Vorgänger — die hervorragenden Dramatiker Österreichs — ist er eine durch und durch realistische Natur. Vollständiger aber als in irgend einem von ihnen ist in Anzengruber das Österreichertum ausgeprägt. Tiefe des Gemütes und Schärfe des Verstandes standen sich in Raimund und Nestroy wie zwei unvereinbare Dinge gegenüber; in Grillparzers eigentümlicher Persönlichkeit hatten sie gleichsam eine Personalunion geschlossen, es gab aber allezeit Eifersüchteleien zwischen ihnen; in Anzengruber jedoch haben sie einander völlig durchdrungen.

Digitized by Google

Wie Bauernfeld und Nestroy ist er eine Kampfnatur vom Scheitel bis zur Sohle, aber er übertrifft sie an Ernst der Auffassung, an offener Kühnheit und rücksichtsloser Schärfe. Er ist ein Liberaler, wie jene, aber seine starke Persönlichkeit läßt sich durch die engen Grenzen der Partei nicht zwingen, sein Liberalismus begnügt sich nicht mit Schlagworten, sondern sucht überall und immer die große, wahrhaft freie That. Wie Bauernfeld neigt auch er der Behandlung sozialer Probleme zu, aber er bleibt nicht, wie der seichtere Komödiendichter, bei der Schilderung gesellschaftlicher Konflikte stehen, er verfolgt diese immer bis in die geheimsten Tiefen der menschlichen Seele hinein. Es sind zuletzt doch immer Herzenskonflikte, die er darstellt.

Er hat den derben, schlagfertigen und schlagkräftigen Witz Nestroys, aber dieser Witz bekommt bei ihm fast niemals den Beigeschmack von Karikatur, weil er sich immer in den natürlich gegebenen Grenzen hält. Damit verbindet er die Gabe echtesten, köstlichsten Humors, darin an Raimund gemahnend, dessen biedere, ungeschminkte Treuherzigkeit in ihm wieder auflebt. Ihm eignet auch der gewaltige, tragische Ernst Grillparzers und dessen geniale Kühnheit, in der unbedenklichen Darstellung bis an die äußerste Grenze des Möglichen zu gehen. Wie Grillparzer versteht er es, die zartesten Saiten des menschlichen Gemütes erklingen zu lassen, und der dritte Akt der Bauernkomödie „Doppelselbstmord" steht darin der Grillparzerschen Tragödie „Des Meeres und der Liebe Wellen" nicht nach. Aber die Zartheit Anzengrubers hat nichts Zages und Weichliches an sich, und niemals ist sie mit Resignation verschwistert, wie bei Grillparzer und Raimund. Anzengruber ist durchdrungen von echt bajuvarischer Lebenskraft und Lebensfreude; nicht Weltflucht und stille Beschaulichkeit, sondern frische, frohe Bestätigung im Weltgetriebe ist sein Ideal. Aus vielen seiner Werke klingt uns diese heitere Mahnung entgegen,

Digitized by Google

und für sein ganzes Wesen charakteristisch ist das Wort, das er der Horlacherlies in den Mund legt:

Der Herrgott hats Leb'n
Zum Freudigsein 'geb'n.

So steht die dichterische Erscheinung Anzengrubers eigentümlich und bedeutend vor uns, eigentümlich nicht zuletzt darum, weil er, der von der alten Wiener Tradition zeitlich am weitesten entfernt war, auf den sie nur mehr mittelbar zu wirken vermochte, ihre Vorzüge am reichsten und vollständigsten in sich vereinigt.

II.

Das österreichische Volksstück nach Anzengruber.

Nicht ganz ein Jahr, nachdem Anzengruber seine hellen Augen für immer geschlossen, machte das Volksschauspiel „Am Tage des Gerichtes" aus der Feder des steirischen Dichters P. K. Rosegger von sich reden. Der Verfasser gilt mit Recht für einen ausgezeichneten Kenner des Volkslebens seiner Heimat, und wenn er, der sonst ausschließlich als Erzähler sich bethätigte, einmal den Verlockungen der Bühne nicht zu widerstehen vermochte, so durfte man auf seinen Versuch wohl gespannt sein. Man erlebte jedoch eine ziemlich arge Enttäuschung.

Rosegger selbst berichtet uns sehr ausführlich von der sonderbaren Art, wie sein Schauspiel entstand. „In einer Winternacht 1890", erzählt er, „träumte mir, der Gaugel-Blas hätte den Kreuzjäger erschossen, er stehe vor Gericht, leugne es aber. Da kommt die Witwe des Erschlagenen als Hauptzeugin, sagt jedoch aus Barmherzigkeit mit dem armen Sünder nicht gegen ihn aus, was diesen so tief rührt, daß er sich nun selbst als den Thäter bekennt. — Nach diesem

Digitized by Google

Traume erwachte ich, der Herzschlag ging mir lebhaft, ich war von der Erscheinung ganz und gar erfüllt. Am nächsten Tage schrieb ich in Bauernmundart die kleine Erzählung ‚Der Gaugel-Blas', welche hernach im ‚Heimgarten' abgedruckt worden ist. Wenige Tage nach dem Erscheinen des Heftes schrieb mir ein Freund, der Dichter Richard Voß, aus Berchtesgaden: ‚Liebster, aus diesem Gaugel-Blas mußt Du ein Theaterstück machen, Du mußt. Ein herrlicher Stoff!' — Was sollte ich thun, als ein wenig lächeln?"

Und nun fährt Rosegger in seiner etwas weitschweifigen Vorrede fort zu berichten, wie aus der kleinen Dorfgeschichte dennoch ein Theaterstück geworden, und wie dieses in der unglaublich kurzen Frist von fünf Tagen entstanden sei. Er bekennt, es sei kein Stück „nach dem ästhetischen Leisten", aber mit großer Bestimmtheit erklärt er, um „folgerichtig" zu sein, „müßte die Arbeit in der ursprünglichen Form bleiben." Das heißt mit anderen Worten, der Dichter wollte der Bühne keine Zugeständnisse machen.

Das Schauspiel kam zuerst am 8. November 1890 in Graz zur Aufführung und wurde seither, wie Rosegger erzählt, an mehr als dreißig größeren Bühnen des In- und Auslandes an zweihundertmal gegeben. Trotzdem behielt der Verfasser das Gefühl, „als sei zwischen ihm und der Bühne ein intimeres Verhältnis zu erstreben."*)

„Der Theaterstückschreiber", sagt er, „muß allzusehr Knecht der Menge sein. Er soll dichten, nicht wie er selber will, sondern wie die Leute wollen, das heißt, immer nur des äußeren Erfolges wegen." So legte Rosegger schließlich das Stück den Lesern vor, denn: — „verinnerlichte Gestalten der

*) Ich weiß nicht, ob diese Lesart nicht etwa auf einem Druckfehler beruht; denn fast scheint es, als ob es richtig heißen sollte: „kein intimeres Verhältnis".

Digitized by Google

Dichtung können doch immer leichter mit dem geistigen als mit dem leiblichen Auge geschaut werden."

Diese Vorrede ist eigentlich interessanter als das Stück selbst. Welch verworrene Ansichten über Bühne und Bühnendichtung hört man da aus dem Mund eines Mannes, den doch sein Beruf als Schriftsteller über Laiengedanken und schimmelige Schuldoktrin zu freieren und tüchtigeren Meinungen hinausführen sollte. Da ist gleich das Schlagwort von den „verinnerlichten Gestalten". Es klingt sehr hübsch, aber was heißt es? Wenn dieses Wort so viel bedeuten soll, als daß diese Gestalten ein so reiches und kompliziertes Innenleben haben, daß der Dichter bei ihnen mit seinen Darstellungsmitteln nicht sein Auslangen finden, daß er ihre Umrisse nicht scharf und kräftig hinwerfen konnte, so ist es ein thörichtes Wort ohne Sinn und Verstand. Denn Gestalt setzt Gestaltung voraus, und diese muß deutlich zu schaffen verstehen, oder sie verrinnt ins Neblige und ist ohne Wert. „Verinnerlicht" in diesem Sinne ist also nur eine euphemistische Bezeichnung für „gestaltlos". Will man aber damit besagen, daß die äußeren Umrisse einer dichterischen Gestalt erfüllt sein müssen mit einer ganzen Menschenseele, so frage ich, warum soll eine solche Gestalt im Buche stärker wirken und besser verstanden werden als von der Bühne herab? Sind etwa die epischen Gestalten von Haus aus innerlicher als die dramatischen? Man könnte weit eher das Gegenteil behaupten. Wie viel Seele steckt denn, bei Lichte betrachtet, in den Homerischen Helden? Und sie sind doch allesamt prächtige Figuren. Es gibt sehr viele gute, künstlerisch gelungene Novellen, in denen ein äußerer Vorgang, ein merkwürdiges Geschick beinahe ausschließlich das Interesse fesselt. Ich will nicht sagen, daß dies im Drama nie der Fall ist, aber weit öfter und weit tiefer interessiert hier doch der merkwürdige Charakter und die Art, wie er sich mit den Anforderungen des Lebens abfindet. Wenn der Roman sich

Digitized by Google

nicht mit äußeren Schicksalen begnügt, sondern die seelische Entwickelung eines Menschen darzustellen bemüht ist, so thut er das aus einer gewissen inneren Verwandtschaft mit dem Drama. Es gibt also keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen epischen und dramatischen Gestalten; diese sind mindestens ebenso innerlich als jene, der äußeren Gestaltung aber bedürfen sie beide in gleicher Weise.

Eines jedoch ist richtig: das Innerliche läßt sich im Drama viel schwerer darstellen als in der epischen Kunst. Ich will nichts davon sagen, daß der Erzähler, wenn er sich nicht anders zu helfen weiß, gemächlich dreinreden und nach Herzenslust erklären kann; ein gewandter und geschmackvoller Schriftsteller wird dieses Auskunftsmittel wohl auch in der Erzählung verschmähen. Aber welch freier Spielraum eröffnet sich dem Romancier und Novellisten auch ohne diese lässigen Praktiken. Schon der Umstand, daß er immer direkt erzählt, erleichtert ihm die Sache bedeutend; die Form der Rahmenerzählung ist nur dem Scheine nach objektiver, sie ändert nichts an dem Wesen. Der Epiker hat es stets mit einem fertigen, abgeschlossenen Stoffe zu thun, ihm steht also das Recht zu, diesen Stoff nach seinem Gutdünken zu gruppieren. Erzählungen in Tagebuch- und Briefform bilden da keine erhebliche Ausnahme: denn, wenn auch im ganzen eine natürliche Entwickelung herrscht, so waltet doch in den einzelnen Abschnitten die künstliche Anordnung. Der Epiker ist an kein bestimmtes Lokal gebunden, er kann uns ganz nach Belieben bald hierhin, bald dorthin führen; er kann, wenn es nötig ist, mit Ereignissen, die gleichzeitig an verschiedenen Orten geschehen sind, uns bekannt machen. Für ihn gibt es nichts Geheimes, Verborgenes in dem Thun und Lassen seiner Personen; ihre Gedanken enthüllt er uns ebenso leicht, als er uns ihre Handlungen und Worte mitteilt. Dazu kommt noch die breitere Anlage des Ganzen, die mit einer reicheren Fülle von kleinen

Digitized by Google

Zügen zu arbeiten verstattet und der Episode vollauf Raum gewährt.

Wie anders ist das alles im Drama! Subjektives Eingreifen und Erklären, das in der Erzählung nur vorübergehend stört, zerstört hier von Grund aus: es sprengt die Form und vernichtet die Illusion. Dem Dramatiker ist ferner die künstliche Gruppierung des Stoffes, die der Epiker immer anwendet, durchaus versagt. Selbstverständlich ordnet auch er den Stoff nach den Bedürfnissen seiner Kunst, aber was der Epiker offen bekennt, muß der Dramatiker sorgsam verheimlichen. Darin liegt die Schwierigkeit: die Ereignisse müssen sich im Drama ganz in der natürlich und notwendig scheinenden Reihenfolge abspielen. Parallelhandlungen vorzuführen ist dem Bühnendichter schlechterdings unmöglich, und selbst ein häufiger Szenenwechsel verbietet sich heutigestags durch den allgemein herrschenden Gebrauch — freilich kaum zum Vorteile der dramatischen Kunst. Dem Epiker steht nichts im Wege, den Menschen so darzustellen, wie er *ist*, der Dramatiker kann ihn aber nur so zeigen, wie er sich *gibt*; seine ganze Kunst besteht darin, aus den Handlungen eines Menschen sein Wesen ersichtlich zu machen. Monologe bedeuten doch immer nur ein Auskunftsmittel; man mag sie von Fall zu Fall als das kleinere Übel entschuldigen, aber darin weiter gehen, heißt, wie ich glaube, zu weit gehen. Es ist klar, daß jene Selbstgespräche, die erfahrungsgemäß als vollkommen natürlich anzusehen sind, eine Ausnahme bilden. Die knappe Form des Dramas und die Anforderungen der Bühne verwehren endlich allzu zarte und zu breite Detailmalerei. Freilich kann auch der Dramatiker mit feinsten Zügen arbeiten, aber er wird damit immerhin sparsam sein und auf jeden Fall dafür sorgen müssen, daß die Nuancen an entscheidenden Stellen gebracht werden; er hat eben kein anderes Mittel, um die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu lenken. So sieht sich der Bühnendichter

Digitized by Google

vielfach von äußerlich gegebenen Bedingungen eingeschränkt, die den Epiker keineswegs hemmen, und das mag es gewesen sein, was die Ansicht aufkeimen ließ, als trete bei den dramatischen Gestalten das Seelenleben hinter der brutalen Äußerlichkeit der That zurück, eine Ansicht, die aber so falsch und so flach ist, als nur irgend eine sein kann. Wahrhaftig, man sollte doch endlich einmal die abgebrauchte Spiegelfechterei mit den „innerlichen Gestalten" aufgeben.

Nicht höher steht natürlich die Phrase von dem „Knecht der Menge", der der Dramatiker angeblich ist. Wer eine Knechtesnatur hat, der wird sie nicht verleugnen, ob er nun Theaterstücke oder ob er Novellen und Romane schreibt. Daß der Bühnenschriftsteller den äußeren Erfolg bedenken muß? Ja, muß denn das der Verfasser eines Buches, es mag welcher Art immer sein, nicht auch in seiner Weise thun? Gibt es überhaupt einen Schriftsteller, der nicht auf den Erfolg rechnet, wenn nicht auf den gegenwärtigen, so doch auf den zukünftigen? Beifall und Mißfallen äußern sich im Theater freilich lauter und unmittelbarer, als einem Buche gegenüber, aber ich kann nicht finden, daß dies an der Sache so sehr viel ändert. Für poetische Sonderlinge allerdings ist die Bühne kein Feld, die mögen eher in Groß- und Kleinoktav ein wenig beneidenswertes Scheinleben fristen, allein die dichterische Eigennatur setzt sich im Theater gerade so entschieden durch wie im Buche.

Wenn also ein Schriftsteller von dem Rufe Roseggers in seinen Ansichten über das Drama sich bei tönenden Schlagworten bescheidet, so läßt sich das zwar nicht entschuldigen, die unverständigen Phrasen, mit denen er dem Publikum aufwartet, sind aber immerhin als eine Art Selbsttrost des Verfassers erklärlich. Die zweihundert Aufführungen an mehr als dreißig größeren Bühnen des In- und Auslandes sind eben doch nur ein recht bescheidener Erfolg, der übrigens sicherlich mehr dem Namen des Dichters als seinem Werke zu danken

Digitized by Google

ist. Rosegger legt sich das sehr bequem zurecht; er sagt einfach, sein Schauspiel sei zu gut, zu bedeutend, oder wie er es ausdrückt, zu innerlich für die Bühne. Aber da irrt er ganz gewaltig. Das „geistige Auge" wird an seinem Schauspiele lange herumspähen können, von „Innerlichkeit" wird es, wie ich glaube, blutwenig entdecken. Im Gegenteile, selten ward ein Theaterstück so roh aus einzelnen, schlecht passenden Lappen zusammengeflickt wie dieses. Alles äußerliche Mache, keine Spur von innerlichem, wirklich dichterischem Gehalte.

Und das Thema wäre so schön, es würde auch an tieferer Bedeutung nicht fehlen. Am Schlusse des versificierten Prologes heißt es:

„Für uns ist jeder Tag ein Tag der Schuld,
Und jeder Tag ein Tag auch des Gerichtes."

In der letzten Szene des Schauspiels wiederholt der Verteidiger diesen Gedanken, indem er ihn auf den besonderen Fall anwendet, und in derselben Szene erklärt der Straßl-Toni — so heißt der Gaugel-Blas im Drama — seinen plötzlichen Entschluß, das Leugnen aufzugeben, mit den Worten: „Dem Haß bin ich gestanden, die Liebe wirft mich nieder." Das wäre so der Grundgedanke des Stückes — in der That ein schöner Gedanke, nicht unwürdig eines Dichters und dabei vielleicht sogar stark genug, um ein ganzes Schauspiel zu tragen, sobald er nur persönlich gefaßt wird. An der persönlichen Fassung mangelt es nun freilich nicht, allein der schöne Gedanke lebt sich in ein paar Worten aus und im ganzen übrigen Stück ist davon nichts mehr zu spüren.

Die zwei einzigen Ereignisse von Wichtigkeit, daß Straßl-Toni den Kreuzjäger erschießt, und daß er dann vor Gericht, gerührt von der Güte der Försterswitwe, seine That bekennt, gehen ganz unvermittelt, sozusagen im Handumdrehen, vor sich.

Welche Umstände sind es denn, die den Straßl-Toni zum Mörder machen? Er war wegen Wilderns abgestraft

Digitized by Google

worden. Aus dem Zuchthause entlassen, hat er sich vergeblich bemüht, Arbeit zu bekommen, um sich und die Seinen zu ernähren. Will er Weib und Kind nicht verhungern lassen, so muß er wieder wildern. Auf dem Kreuzeck lauert er auf Beute. Aber kaum hat er den Stutzen geladen, so hört er Schritte nahen, und rasch verbirgt er die Flinte im Gebüsch. Der Vorarbeiter der Holzknechte kommt. Flehentlich bittet ihn Straßl-Toni um Arbeit, allein der „Meisterknecht" will davon nichts wissen, denn sein Vorgesetzter, der Kreuzjäger, würde das sehr übel vermerken. Er geht also seines Weges und läßt Toni allein. „Es is nit anders," sagt dieser, „das Büchserl ist mein einziger Freund. Aber da herum ist's hent nichts. Fahren wir ab!" Und mit diesen Worten schlägt er sich ins Gebüsch.

Man sollte nun annehmen, daß er seine Absicht ausführen und wirklich fortgehen werde; aber er bleibt im Dickicht versteckt. Nun tritt der Pechschaber Lodel auf, und bald kommt auch Schwarz-Seppel, der Ameisengräber. Dieser erzählt hastig, daß der Kreuzjäger eben zum Kreuzeck heraufsteige, und schleunig machen sich beide aus dem Staube. Toni müßte das eigentlich von seinem Verstecke aus ganz gut vernommen haben; allein zugegeben, dies sei nicht der Fall gewesen, so hört man doch, bevor der Förster mit Martha, seiner Frau, auftritt, diese beiden, wie es ausdrücklich heißt, aus der Ferne ein Lied singen. So taub wird nun der Straßl-Toni wohl kaum gewesen sein, daß er auch das nicht hörte. Der Pechschaber und der Ameisenjäger hatten vollauf Zeit, vor dem Jäger das Weite zu suchen, warum nicht auch er? Er hätte diesen beiden nur einfach nachgehen müssen; die Flinte konnte er ruhig im Gebüsche liegen lassen. Warum blieb er nun in seinem Verstecke, da ihn doch alle Umstände zur schleunigsten Flucht drängen mußten? Aufgelauert hat er dem Jäger nicht, das wird mit großem Nachdrucke versichert. Warum

Digitized by Google

also? Ich weiß keinen anderen Grund als das Ungeschick des Dichters.

Doch angenommen, es hätte für ihn wirklich keine andere Rettung vor dem Jäger gegeben, als sich am Wege zu verstecken, was folgt weiter? Das Gespräch des Försters und seiner Frau lenkt sich auf die Wildschützen; jener meint, man müsse die Kerle eigentlich insgesamt henken. Martha will so harte Reden nicht hören, und als ihr Mann noch insbesondere gegen den Straßl-Toni sich ereifert, findet sie auch für diesen Armen ein gutes Wort. Da gewahrt der Förster im Gebüsch etwas Verdächtiges, er lugt hin. „Das Gewehr weg!" ruft er. „Er zielt? Geht das mich an? Auch gut!" Und damit gibt er einen Schuß gegen das Buschwerk ab. Er hat aber gefehlt. Rasch legt er noch einmal an, allein da kracht es aus dem Dickicht, und zu Tode getroffen sinkt er zusammen. Straßl-Toni ist also nur durch einen Zufall, der ihn zwang, sich seiner Haut zu wehren, zum Mörder geworden.

Ich wüßte nicht zu sagen, worin die „innerliche" Bedeutung dieser Vorgänge liegt. Es wird allerdings flüchtig erwähnt, daß der Straßl-Toni keine Arbeit finden kann, weil der Jäger ihm mißgünstig ist. Da thäte sich denn allerdings der Weg auf, um der „Innerlichkeit" auf die Spur zu kommen. Wir müßten sehen, wie Toni alles versucht, um ein ehrlicher Mensch zu bleiben und wie er dabei immer wieder auf den Widerstand des Försters stößt. Er müßte mit diesem Manne einen harten, zähen Kampf um seine Existenz zu bestehen haben und darin unterliegen. Dann könnte ihm, dem Armen, Zertretenen, in einem verhängnisvollen Augenblicke die Erbitterung den Stutzen in die Hand drücken. Rosegger jedoch begnügt sich mit einer ganz beiläufigen Andeutung, und so liegt also im besten Falle eine Verkettung von äußeren Umständen vor, aber nicht die Spur eines innerlichen Vorganges.

Digitized by Google

Doch immerhin! Die Tötung des Jägers könnte ja vielleicht nur der Anstoß sein zu einer That, die von innen heraus reift. Und diese That ist auch vorhanden, wird man sagen — das Geständnis Tonis. Gut! Die That also hätten wir, die entscheidende, es fragt sich nur, wie sie herbeigeführt wird.

Der zweite Akt bringt nur Erklärungen für das Vergangene, höchstens ganz allgemein gehaltene Vorbereitungen für das Kommende. Toni ist in Untersuchungshaft. Als man ihn gleich nach der Ermordung des Försters allgemein als den Schuldigen bezeichnete, ging er zu Gericht und klagte auf Verleumdung. Das aber weckte — warum? ist nicht gesagt — den Verdacht der Behörden, und man hielt Toni fest. Wir erfahren nun, daß er als ein Findling nirgends heimatberechtigt und mit Weib und Kind von Ort zu Ort „geschoben" worden sei. Nirgends habe er Arbeit finden können, von aller Welt sei er mit den Seinen verstoßen gewesen, und nie habe er das geringste Gute von seinen Mitmenschen erfahren. Was der Dichter also sinnfällig als Handlung hätte gestalten und auf einen bestimmten Fall konzentrieren sollen, das holt er hier in einer schwächlichen, ins allgemeine zerflatternden Erzählung nach. Das bleibt natürlich ohne Wirkung, aber nicht, weil es zu innerlich, sondern weil es schlecht gemacht ist.

Der dritte Akt ist einer ganz selbständigen Episode eingeräumt. Martha kommt auf dem Wege zu Gericht, wo sie Zeugenschaft ablegen soll, an der Hütte vorüber, in der Jessel, Tonis Weib, und ihre armen Würmer von Kindern hausen. Das furchtbarste Elend enthüllt sich hier der Försterin, und das ergreift sie umsomehr, als sie in Jessel ein durchaus rechtschaffenes Weib kennen lernt. Gutherzig, wie sie ist, nimmt sie sich der Verlassenen an, und der Zufall fügt es, daß sie auch für die Zukunft der Ärmsten sorgen kann.

Nach dieser Abschweifung setzt die Handlung erst wieder

Digitized by Google

im vierten Akte bestimmter ein. Martha tritt als Zeugin auf. Toni, der schon gehofft hatte, sie werde nicht kommen, murmelt vor sich hin: „Aus ist's! Ich bin hingeliefert!" Denn ganz vernünftiger Weise vermutet er in ihr die Hauptbelastungszeugin. Aber Martha schränkt die Aussage, die sie in der Voruntersuchung gemacht, jetzt vor Gericht ganz wesentlich ein; sie erklärt, überhaupt keine bestimmten Angaben machen zu können. Der Richter dringt in sie, er fordert sie auf, zu sagen, was sie thäte, wenn es ihr freigestellt wäre, dem Angeklagten die Fesseln abzunehmen oder ihn zu verurteilen. Nach einer Pause des Kampfes sagt sie: „Es ist hart. Er hat ein krankes Weib und kleine Kinder. Sie sind so arm. So verlassen sind sie und so zertreten. Alles ist gegen sie, alles. Wenn ich mein Gewissen frage, ob ich ihn verdammen soll — — —" „Würden Sie ihn verdammen?" fällt der Richter ein. Martha aber schüttelt das Haupt. Da stürzt der Straßl-Toni auf die Knie und zur Försterin gewendet, ruft er aus: „Du Heilige! Du Heilige! Wer bist denn Du! Deinen liebsten Menschen hab ich umgebracht. Und Du mir so! Und Du mir so!" Und nun gesteht er alles.

Die Worte des Geständnisses sind wahrhaft schön, aber sie kommen sehr überraschend. Der Saulus ist etwas gar zu plötzlich zum Paulus geworden. Man muß sich die Lage Tonis nur recht vergegenwärtigen. Er ist im tiefsten Herzen verbittert, und hart denkt er von den Menschen und ihrer Erbarmungslosigkeit, die er so oft in seinem elenden Leben erfahren mußte. Nun hat er sich — mehr durch Zufall als aus Absicht — mit einer Blutschuld beladen. Des Verbrechens ist er wohl angeklagt, aber so schwer der Verdacht gegen ihn spricht, ein vollgültiger Beweis liegt nicht vor. Es ist also ganz natürlich, daß er leugnet und mit äußerster Energie um seine Freisprechung kämpft. Er, der Ausgestoßene, Zertretene, hat keine Rücksicht auf die Menschen und ihre Moral zu

Digitized by Google

nehmen; innerlich wird er sich zum Geständnisse kaum gedrängt fühlen, denn seinem Gefühle noch bedeutete die unselige That einfach einen Akt der Notwehr. Äußerlich aber hängt für ihn unendlich viel davon ab, daß er freigesprochen wird; er weiß es ja nicht anders, als daß sein Weib und seine Kinder, wenn er verurteilt wird, dem Verderben preisgegeben sind.

In dieser Lage muß ihn das Erscheinen Marthas vor Gericht mit begreiflicher Furcht erfüllen; er muß das Gefühl haben, daß er jetzt vor dem Entscheidungskampfe stehe. Daß die Försterin erklärt, sie wisse nichts Bestimmtes, mag ihn einen Augenblick verblüffen, ja sogar verwirren. Allein er hat gar keinen Grund, in Marthas Worten eine besondere Rücksicht zu erblicken, in seinen Augen sagt sie einfach die Wahrheit. Was ist natürlicher, als daß er innerlichst darüber frohlockt; denn jetzt ist ihm die Rettung sicher. Sein ganzes Wesen müßte sich aufrichten; der gefährlichste Feind hat sich als unschädlich erwiesen. Frei, frei, frei! Dieser eine Gedanke müßte alle andern verdrängen.

Aber ich vergesse das schöne Mitleid, mit dem Martha von Tonis Weib und Kindern spricht. Was sagt sie denn eigentlich? „Er hat ein krankes Weib und kleine Kinder. Sie sind so arm. So verlassen sind sie und so zertreten. Alles ist gegen sie, alles.“ Viel ist es also nicht, was sie darüber sagt. Ich will gar nicht verkennen, daß sich darin ein tiefes, herzliches, echt menschliches Gefühl ausspricht. Allein nicht darum handelt es sich, sondern um die Frage, was diese schönen Worte hier in der einmal gegebenen Lage bewirken können. Sie vermögen einen tieferen Eindruck doch nur auf den zu machen, der weiß, in wie liebevoller Weise sich die Försterin Jessels und ihrer Kinder angenommen hat. Das weiß aber Toni nicht, er kann es gar nicht ahnen. Was also Martha sagt, muß er in seinen Umständen und seiner

Digitized by Google

Gemütslage notwendigerweise für nichts weiter als eine billige Phrase des Mitleids halten, ja, es wäre sehr erklärlich, wenn er ihre Worte in seiner namenlosen Aufregung gar nicht hörte. Denn es kann ihn nur die eine Frage beherrschen: Wird sie mich belasten oder nicht? Alles andere muß für ihn bis zur Bedeutungslosigkeit herabsinken.

Doch angenommen, er habe den Worten der Försterin in der That Beachtung geschenkt, was weiter? Er würde sich wahrscheinlich denken: „Dieses Mitleid kommt mir jetzt zu spät." Und damit wäre die Sache abgethan. Oder nein! Damit wäre die Sache noch nicht abgethan. In dem Augenblicke, als Martha der Seinen erwähnt, müßte der Gedanke an seine unschuldige Familie mit erneuter Gewalt in ihm aufleben. Er hängt an Weib und Kind mit verzweifelnder Liebe. Sie sind es, für die er kämpft, für die er leugnet. Wenn er je einen Augenblick unsicher gewesen, so müßte ihm nun die Erinnerung an die Seinen alle trotzige Kraft und Haltung wiedergeben. Daß aber ein Mensch in seiner Lage, jetzt, da der Preis des hartnäckigen Kampfes schon so gut wie errungen ist, urplötzlich bekennt, und daß er dies nur deshalb that, weil ihm jemand ein paar freundliche Worte sagt, das werden wir nie und nimmer glauben, weder dem Straßl-Toni, noch dem Dichter.

So steht es um das zweite entscheidende Ereignis des Schauspiels. Wo steckt hier die Innerlichkeit? Ich fürchte, daß auch das „geistigste" Auge sie nicht wird zu entdecken vermögen. Diese Innerlichkeit könnte sich naturgemäß doch nur auf den Straßl-Toni beziehen. Es ist richtig, daß er nicht durch äußerlichen Zwang, sondern von innen heraus, durch sein Gefühl, zum Geständnisse gedrängt werden muß. Das hat Rosegger festgehalten. Toni darf sich schon als freigesprochen betrachten; in diesem Augenblicke erst bekennt er, durch nichts genötigt als durch sein eigenes Herz. Allein damit

Digitized by Google

ist noch lange nicht genug gethan. Wir müßten den Umschwung in Tonis Seele in allen seinen Phasen miterleben, Schritt für Schritt müßten wir es sehen, wie aus dem hartnäckigen Leugner ein reuiger Bekenner wird. Da könnte man dann mit Recht von „Innerlichkeit" sprechen. Allein bei Rosegger findet sich davon nicht die leichteste Spur; der entscheidende Umschwung vollzieht sich in seinem Schauspiele in vier, fünf Zeilen. Nicht etwa bloß das Ergebnis seelischer Vorgänge, sondern alles, von der Veranlassung des Konfliktes bis zu seinem Ausgange, ist in diesem unglaublich kurzen Abschnitte zusammengepreßt; denn der Seelenkampf Tonis kann doch erst bei den mitleidigen Worten Marthas einsetzen, und von da bis zu seinem Geständnisse wird nicht ein halb Dutzend Sätze gesprochen. Man hat es also auch hier nur mit einem rein äußerlichen Aufeinanderprallen von Ereignissen zu thun, dem jede innerliche Begründung fehlt.

Und doch wäre die Sache so schwer nicht gewesen. Nehmen wir an, Toni gestehe nicht, er werde freigesprochen. Er kommt heim. Nun erfährt er von dem Werke der Barmherzigkeit, das Martha an den Seinen geübt. Notwendigerweise müßte das einen tiefen, erschütternden Eindruck auf ihn machen. Er würde natürlich zunächst trachten, darüber wegzukommen. Allein Marthas Güte könnte sich ihm in irgend einer neuen, entscheidenden That erweisen. Allgemach müßte ihm so der Boden für sein Verhalten entzogen werden. Er hat die Menschen bisher nur als erbarmungslos gekannt, nun erfährt er Liebe und Güte von einem Wesen, dem er selbst den bittersten Schmerz zugefügt. Galt ihm bisher das Leugnen der Schuld als Notwehr gegenüber der Hartherzigkeit, so müßte nun das Bewußtsein immer mächtiger und mächtiger in ihm werden, daß er die Menschenliebe, die ihm so unverhofft zu teil geworden, nur durch Wahrheit vergelten könnte. Jetzt erst dürfte er sagen: „Dem Haß bin ich gestanden, die Liebe

Digitized by Google

wirft mich nieder", und jetzt erst dürfte er bekennen. Nur so wäre sein Geständnis von innen heraus erklärt.

Daß Rosegger auch manches hübsche Wort, manchen rührenden Zug findet, kann man ihm nicht zum besonderen Verdienst anrechnen. Außergewöhnlich glücklich war er übrigens auch in den Einzelheiten nicht. Nur zu oft verrät er, wie sehr ihm das Verständnis für wichtige, alle Welt bewegende Fragen und die Kenntnis ganz gewöhnlicher Dinge mangelt. Hat Rosegger beispielsweise noch nie einer Gerichtsverhandlung beigewohnt? Fast möchte man das glauben, wenn man den vierten Akt seines Schauspiels hört oder liest. Da hält der Verteidiger, wie das nur seine Pflicht ist, eine Rede zu Gunsten des Angeklagten. Zeugen und Publikum sind aber darüber so empört, daß sie unter lauten Beschimpfungen die Schranken durchbrechen, auf den Anwalt losstürmen und ihn thätlich bedrohen; der arme Mann flüchtet sich angstvoll zu den Geschworenen. Man sollte nun glauben, der Präsident werde die Gensdarmen anweisen, die Leute sofort zu verhaften oder doch mindestens aus dem Saale zu weisen — allein keine Spur! In dem Augenblicke, als der „Aufruhr" tobt, tritt Martha in den Verhandlungssaal — „die Massen beruhigen sich und nehmen wieder ungefähr ihre Plätze ein." Der Tumult ist vorüber, und der Vorsitzende hat nicht einmal ein einziges Wort des Tadels. Ich meine, ein derartiger Gerichtspräsident müßte doch sofort mit dem blauen Bogen bedacht werden.

Geradezu unglaublich ist die Art, wie Rosegger sich einen Anarchisten vorstellt; im zweiten Akte führt er nämlich einen solchen als Zellengenossen Tonis ein. Dieser Herr Blümlein brüstet sich damit, daß er die Welt in die Luft sprengen wollte. Möglich, daß er damit dem armen Toni gegenüber nur prahlt; es hat aber fast den Anschein, als ob der Dichter den wackeren Mann — im wesentlichen wenigstens —

Digitized by Google

ernst nähme; auf jeden Fall ist die Komik, die von dieser Figur ausgeht, nicht durchaus beabsichtigt.

Ebenso kindisch wird Rosegger, wenn er in Pathos verfällt. Auf die Frage des Richters, ob er den Kreuzjäger erschossen habe, erwidert Toni, der Holzknecht, das Kind der Straße, folgendes: „Meine Herrn! Wir sind alle Mörder! Die Sterbenden in den Spitälern, die Toten auf den Friedhöfen, wie viele sind denn dabei, die nicht zu Grunde gegangen an unseren Todsünden? Der Starke würgt den Schwachen, der Reiche jagt den Arbeiter um Geld ins finstere Bergwerk zu schlagenden Wettern, der General führt die Soldaten aufs Schlachtfeld, der Richter verurteilt den armen Sünder zu Tode, als ob wir nit alle arme Sünder wären!" u. s. w. u. s. w.

Diese Rede des Holzknechtes, in der Rosegger seine reifsten Ansichten über die soziale Frage zu offenbaren scheint, ruft in dem Richter einen brillanten Einfall wach. Er wendet sich zum Staatsanwalte und sagt: „Es fragt sich, ob man nicht einen Arzt für Geisteskranke herbeiziehen sollte." Dieses Wort ist so ungeheuer lustig, so zwingend komisch, daß man sich erstaunt fragt, ob denn das der Autor in der That nicht selbst gewahr geworden sei.

Um den vielgepriesenen „inneren" Gehalt des Roseggerschen Schauspieles ist es also nicht allzugut bestellt. Daß es in seinen Äußerlichkeiten mißriet, gesteht der Dichter mit einer sanften Umschreibung selber ein. „Es ist kein Stück nach dem ästhetischen Leisten," sagt er. Auf den Leisten schmälen alle, die keinen ordentlichen Schuh zusammenbringen. Das Schauspiel besteht nur aus dem ersten und vierten Akte; der zweite ist vollständig überflüssig, und was im dritten geschieht, ließe sich auf eine knappe Szene zusammendrängen; vielleicht müßte das auch noch in einen anderen Zusammenhang gebracht werden. Die Gerichtsverhandlung, die den vierten Akt füllt, ist gründ-

Digitized by Google

lich verzeichnet, durchaus linkisch und unwahr. Was so vom ganzen Stücke noch übrig bleibt, der erste Akt, das macht sich auch nicht durch besondere Reife des Könnens bemerkbar. Eine epische Exposition, ein paar hübsche Genreszenen, dann ein Schuß, und dann Aktschluß. Dieser erste Akt spielt sozusagen im Busch; was man sieht, interessiert nicht, und was interessieren würde, das sieht man nicht.

Roseggers Schauspiel ist also nicht zu gut für die Bühne, sondern zu schlecht. Nun ist es zwar durchaus kein großes Unglück, wenn einem verdienten Schriftsteller einmal ein Theaterstück mißrät, zumal wenn er, wie Rosegger nicht Bühnenschriftsteller von Beruf ist. Aber er hat unrecht daran gethan, in seiner Vorrede einen so herausfordernden Ton anzuschlagen, und besser wär' es ihm angestanden, sein eigenes Können mit geziemender Bescheidenheit zu bezweifeln, als über eine ganze Kunstgattung, die schwierigste von allen, mit geradezu wegwerfender Geringschätzung abzusprechen.

* * *

Ein anderer Schriftsteller aus der Steiermark, der seither verstorbene Karl Morré, errang mit seinem Volksstücke „Das Nullerl" einen nicht unbeträchtlichen Erfolg. Die günstige Aufnahme verdankt es weniger seinen dichterischen Vorzügen als vielmehr der glücklichen Stoffwahl. Das Elend der armen „Einleger" wird darin recht eindringlich, oft mit grellen Zügen geschildert, und unser Mitleid mit dem harten Lose der alten, arbeitsunfähig gewordenen Bauernknechte soll wachgerufen werden. Das gelingt dem Verfasser in der That, und seine gute Absicht ist denn auch von allen Seiten bereitwillig anerkannt worden. Im übrigen aber ist das Stück ziemlich schwach; es ist eine dramatische Broschüre gegen einen der schreiendsten sozialen Übelstände, aber es wäre unbillig, wollte man daran litterarische Kritik üben. Was Morré sonst

Digitized by Google

noch für die Bühne schrieb, steht auch stofflich noch weit unter seinem „Nullerl".

Ein anderer Bühnenerfolg der letzten Jahre erhebt ebensowenig Anspruch auf litterarische Bedeutung: das Volksstück „Bruder Martin" von Karl Costa. Diesem Schriftsteller ist, wie man weiß, in dem Genre, das man wohl mit Unrecht das niedere nennt, schon mancher glückliche Wurf gelungen; keines seiner Werke aber hat so eingeschlagen, wie der „Bruder Martin". Ein Laienbruder, harmlos, gutmütig-heiter, zu fröhlichen Streichen wohl aufgelegt und dabei der bravste, rechtschaffenste Mensch von der Welt, steht im Mittelpunkte der Handlung; er macht das Bindeglied zwischen einer Reihe von losen Szenen, die nicht ohne Laune entworfen sind. Seine sympathische Gestalt spricht freundlich an; dazu kommt der volkstümlich behende Witz, an dem das Stück nicht arm ist, und so geschieht es, daß ein anspruchsloses Publikum es gar nicht gewahr wird, wie armselig und abgebraucht die ganze Sache eigentlich ist.

Bei aller Verschiedenheit haben „Bruder Martin" und „Das Nullerl" doch einen gemeinsamen Zug: Figuren, die Anzengruber etwa für eine kurze Episode verwendet hätte, treten hier als Hauptpersonen auf. Was von dem unermeßlichen Reichtume des einen abfällt, langt für den andern noch immer zu einem genüglichen Auskommen.

Weit bedeutender führte sich eine Wiener Schriftstellerin ein, Frau Margarete Langkammer, die sich durch längere Zeit eigensinnig hinter dem Pseudonym Richard Nordmann verbarg. Zwei ihrer Werke haben bisher den Weg auf die Bühne gefunden; „Gefallene Engel" heißt das eine, „Die Überzähligen" betitelt sich das andere. Mancherlei Einflüsse machen sich darin geltend. Als Vorbild mögen der Dichterin jene Anzengruber'schen Volksstücke vorgeschwebt haben, die auf Wiener Boden spielen, wie etwa „Das vierte Gebot". An

Digitized by Google

ihn gemahnt der sittliche Ernst ihrer Stücke und die Rücksichtslosigkeit, mit der sie auch das Gewagteste nicht umgeht, wenn es notwendig ist; an ihn gemahnt auch eine gewisse Lust zu räsonnieren und zu reformieren. Frau Langkammer verspürt nicht übel Lust, gleich Anzengruber gelegentlich von der Bühne herab zu predigen. So klingt ihr Schauspiel „Die Überzähligen" in ein sozialpolitisches Programm aus. Es soll keine menschliche Ausschußware mehr geben, heißt es da, nur Starke und Schwache. Wer stark ist für zwei, der nehme einen Schwachen auf seine Schulter, wer aber Stärke hat für mehrere, der nehme der Schwachen mehrere auf sich. Wie ein Bibelspruch klingt dieser Satz, es sind aber die Worte einer Frau, die, was sie lebendig fühlt, auch für lebensfähig hält; ein Mann würde die soziale Frage nicht so weichmütig und bequem zu lösen wagen.

Neben Anzengruber ist auch L'Arronge nicht ohne Einfluß auf Frau Langkammer geblieben. Die spießbürgerliche Rührseligkeit, der sie bisweilen erliegt, weist deutlich genug auf ihn hin. Auch von den Modernen hat die Dichterin manches überkommen, Gutes und Schlimmes. In ihrer Schule hat sie gelernt, die Menschen ausschließlich aus ihren Verhältnissen zu begreifen, und für die Schwächen der dramatischen Komposition mag sie in ihnen ein entschuldigendes Vorbild erblickt haben. Sie charakterisiert mit Vorliebe durch die schildernde Episode, und das Milieu nimmt in ihren Werken einen unverhältnismäßig breiten Raum ein. Sie ist darin von einem beachtenswerten Reichtum der Erfindung, eine Fülle bezeichnender Züge weiß sie zu vereinigen; das Detail ist fast durchaus von lebendigster Wirkung, aber es gelingt ihr nicht immer, es kräftig zu einem einheitlichen Bilde zusammenzufassen. Energischer führt sie die Handlung in den „Gefallenen Engeln", die „Überzähligen" dagegen zerfallen ganz und gar in lose Szenen. Einige krasse Theatereffekte sind dazu ausersehen, die

Digitized by Google

weit zerstreuten Elemente der Handlung gelegentlich zusammenzufassen, können aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es dem Motiv an der nötigen Triebkraft fehlt. Die Dichterin mochte das gefühlt haben, sie hieß das Werk nicht schlechtweg ein „Volksstück", sondern ein „Stück aus dem Volksleben". Es ist in der That mehr ein gut gezeichnetes Stück aus dem Leben, als ein gutes Theaterstück. An Bühnenwirkung blieb es denn auch hinter dem besser gelungenen Schauspiele „Gefallene Engel" beträchtlich zurück. Es ist trotzdem keine Arbeit, die gering zu schätzen wäre, und wie mancherlei Einflüssen auch Frau Langkammer sich zugänglich erwies, sie verlor darüber doch nicht ihre Persönlichkeit; was sie von anderen empfangen und gelernt, das verstand sie nach ihrer Individualität umzugestalten. Es ist dies der beste Beweis für ihre Begabung.

Auch ein anderer, sehr erfolgreicher Wiener Autor, C. Karlweis, hat viel von Anzengruber gelernt. Deutlicher vielleicht als sonst bei irgend einem österreichischen Bühnenschriftsteller zeigt sich an ihm der Einfluß dieses Dichters; aber er vermochte sich trotzdem von äußerlicher Nachahmung freizuhalten.

Es ist ein kluger Kopf, einer von jenen, die jeder Überstürzung abhold sind. Er kennt das Theater und das Publikum genau und will nie mehr, als sich unter den gegebenen Umständen leicht durchsetzen läßt. Vor allem gilt sein Augenmerk der Bühnenwirksamkeit seiner Stücke, das ist seine Stärke und seine Schwäche zugleich. Das gibt ihm die Sicherheit in der Beherrschung der Mittel, das macht ihn aber auch bisweilen zu lauen Zugeständnissen an den allgemeinen Geschmack geneigt. So bescheidet er sich durchwegs mit der alten Possentechnik, die den Leuten einmal geläufig ist. Dabei ist es aber nicht zu verkennen, daß er über den verschlissenen und abgeschmackten Hausrat der Wiener Vorstadtbühnen hinaus nach Besserem strebt. Er begnügt sich durchaus nicht mit den seichten Situations-

Digitized by Google

effekten der abgebrauchten Possenkomik und geht wohl auch der schalen Rührung, mit der man das Publikum so leicht zu fangen vermag, nach Möglichkeit aus dem Wege, wenn er auch gerade darin bisweilen sich allzu nachgiebig erweist. Immer aber hält er sich im Rahmen der heiteren Posse, und es liegt ihm offenbar ferne, Anzengruber auf das Gebiet des ernsten Volksstückes zu folgen. Es scheint mir aber, als strebte er eine Verschmelzung beider Arten an, indem er seiner Komik ernstere Konflikte zu Grunde legt, die er freilich nur streift.

Mit Anzengruber berührt er sich in der Polemik, die auch für ihn stets den Ausgangspunkt bildet. Der Dichter des „Pfarrers von Kirchfeld" fühlte sich immer in Kampfstellung. Zürnend oder spottend geht er ans Werk, je nach Anlaß und Laune. Ein Gebrechen der Zeit fordert ihn heraus, es reizt seine Einbildungskraft, seine Schaffenslust; ein Zeitbild will er entwerfen, aber unter der Arbeit verdichtet es sich ihm fast immer zum Charakterstücke. Auch Karlweis erspäht mit sicherem Blicke die Gebrechen des Tages, aber wetternder Zorn, schneidende Ironie liegt seinem vorwiegend heiteren Naturell ferne; er begnügt sich mit einem leichten spöttischen Lächeln, mit behendem Witz, der mehr neckt als verwundet. Er reizt die Haut, aber er dringt nicht ins Blut. Indem er der herkömmlichen Possenform Rechnung trägt, bleibt er immer beim Zeitbilde stehen, aber er füllt es nach Möglichkeit mit realistisch gezeichneten Charakterfiguren aus. An die ursprüngliche Gewalt der Komik, an die Gemüts- und Gedankentiefe Anzengrubers reicht er auch nicht entfernt hinan, und wie gut er auch Lebenszüge zu erhaschen weiß, von der Herz und Nieren durchdringenden Menschenkenntnis des großen Volksdichters ist er freilich weit genug entfernt. Er zeichnet mit viel flüchtigeren und zugleich derberen Linien. Wenn er sich auch von den überlieferten Typen und der bequemen Komik übertreibender Karikatur, so gut es geht, frei zu halten sucht, manchmal wird er doch rück-

Digitized by Google

fällig; dem komischen Effekt opfert er bisweilen die innere Wahrheit, und so geschieht es hie und da, daß er ein Stück der Wirkung zuliebe um seine eigentliche Bedeutung bringt. Im ganzen hält er sich allerdings so ziemlich in den Grenzen der Natürlichkeit, aber seine Natürlichkeit dringt nicht allzuweit in das Innere der menschlichen Natur ein, sie bleibt meist an der Oberfläche haften. Darin gemahnt er an Bauernfeld, an den ja auch die leichte Beweglichkeit und der sichere Witz seines Dialoges erinnert.

Den ersten großen Erfolg brachte ihm der Wiener Schwank „Der kleine Mann". Der Fabrikant und Hausbesitzer Ferdinand Rohrbeck ist von dem Ehrgeize geplagt, Gemeindeausschuß zu werden, und der Wahlagent Walzl nimmt sich seiner Kandidatur an. Es gilt auf der einen Seite, den einflußreichen Hausherrn, auf der andern, den „kleinen Mann" zu gewinnen. Das ist nicht so leicht, insbesondere der kleine Mann macht große Schwierigkeiten; es kostet Opfer an Geld und an Überzeugung, sich seiner zu versichern. Schließlich ist der Liebe Müh umsonst; Rohrbeck fällt durch, just so wie seine Gegenkandidaten, und gewählt wird — der famose Wahlagent Walzl.

Die Handlung, in die sich noch eine Liebesgeschichte einflicht, ist leicht und geschickt entworfen, die Szenenführung gewandt aber freilich auch recht unbedenklich, der Zuschnitt des Ganzen unverkennbar possenhaft. Selbst die Komik ist stellenweise sehr drastisch und scheut sogar vor dem Effekt eines Hinauswurfes nicht zurück. Die satirische Absicht ist mit Glück festgehalten, die Schlagworte von der Not der Kleingewerbetreibenden und die schönen Redensarten, mit denen gewisse Leute dem kleinen Mann um den Bart zu gehen trachten, werden mit gutem Humor verspottet. Das Stück hat also ersichtlich den Zweck, Zeitverhältnisse in lustiger Weise zu persiflieren. Allein auch das Persönliche ist stark genug betont, und nicht ganz vermissen wir die Freude an gelungenen Cha-

Digitized by Google

rakterfiguren; der biedere Schuhmachermeister zum Beispiel, der Hauptrepräsentant des kleinen Mannes, ist eine prächtige Gestalt; er erinnert an den alten Schalanter, nur ist er selbstverständlich durchaus von der lustigen Seite aufgefaßt. Die Komik des Stückes wirkt bei all ihrer Derbheit nicht verletzend; sie schöpft eben vorwiegend aus den Charakteren, arbeitet nur vorübergehend mit äußerlichen Mitteln, und nur selten finden sich Ansätze zur Karikatur.

Hinter dem Erfolge des „Kleinen Mannes" blieb derjenige des Volksstückes „Goldene Herzen" ziemlich weit zurück. Ein verhängnisvoller Mangel an Komposition brachte das Werk um seine volle Wirkung: das Interesse an der Hauptfigur lenkt ganz von der satirischen Absicht ab, die doch das eigentliche Thema des Stückes bildet. Dieser verbummelte Maler Ballester, der vor lauter Bewunderung für sein Talent niemals zu einer ordentlichen Arbeit kam, dieser Biedermaier mit seiner naiven Komödianterei, herabgekommen bis zum tiefsten Elend und dann plötzlich durch einen Zufall in Wohlstand versetzt, unverschämt leichtsinnig und hochmütig in jeder Lage, er ist eine so prächtige Gestalt, daß er uns ganz und gar gefangen nimmt. Wir freuen uns, so oft er auf die Bühne kommt, wir schenken ihm unsere ganze Aufmerksamkeit und empfinden alles andere als belanglose Episode. Und doch ist er nur Mittel zum Zweck. Nicht um ihn dreht sich das Stück, sondern um die eigensüchtigen Wohlthäter, die sich veranlaßt fühlen, ihm in seiner Not beizuspringen, und die Szenen, in denen der Dichter ihnen zu Leibe rückt, sind eigentlich die Hauptsache. So stehen in diesem Stücke Charakterbild und Zeitbild nebeneinander, eines das andere störend, anstatt einander zu durchdringen. Dieser Zwiespalt muß natürlich eine einheitliche Wirkung beeinträchtigen, immerhin ist die Freude, die wir an dem köstlichen Ballester haben, so groß und nachhaltig, daß wir gerne geneigt sind, die Schwächen des Stückes wenn nicht zu vergessen, so doch zu verzeihen.

Digitized by Google

Am meisten Anklang von allen Bühnenwerken Karlweis' fand wohl das vieraktige Volksstück „Das grobe Hemd". Gerade dieses Stück möchte ich aber für eine schwächere Arbeit halten. Nicht an dem gewagten Mittel, mit dem der alte Schöllhofer seinen Sohn von den talmisozialistischen Ansichten kuriert, nehme ich Anstoß. Es ist freilich nicht sehr wahrscheinlich, daß der reiche Fabrikant bloß zu sagen braucht, er sei plötzlich verarmt, um auch schon bei allen Leuten Glauben zu finden. Man denke nur, welche Konsequenzen eine solche Verarmung in Wirklichkeit haben müßte. Auch glaube ich, es war vom Autor nicht gerade geschickt, den alten Schöllhofer die Komödie der Armut gar so linkisch einleiten und durchführen zu lassen; das Unwahrscheinliche des Vorganges drängte sich damit nur um so deutlicher auf. Aber das ist doch immerhin eine Nebensache, und man kann dem Autor schon einmal den Gefallen thun, ihm auch ein gar zu durchsichtiges Taschenspielerstückchen zu glauben. Wichtiger ist aber etwas anderes: es fehlt dem Stücke, wie ich glaube, an innerer Bedeutung, und eine ernste Sache wird darin bedenklich in die Atmosphäre seichten Witzes herabgezogen. Auch das Ernste hat gewiß seine komische Seite; wer sie zu finden weiß, darf an seinem Fund und an sich selber Freude haben. Allein aus dieser Komik müssen wir doch ersehen, daß der Dichter auch den vollen Ernst der Sache zu würdigen verstehe, und das vermisse ich an dem „Groben Hemd". Einen Salonsozialisten ad absurdum zu führen, war offenbar die Absicht des Verfassers, eines jener Herrchen zu verspotten, die sehr sentimental von der Ausbeutung der Armut sprechen und sehr wenig empfindsam sich an die reich bestellte Tafel des Ausbeuters setzen, die ohne weiters den Reichtum für Verbrechen erklären und ohne diesen Reichtum doch nicht leben können. Eine löbliche Absicht, aber dann mußte dafür gesorgt werden, daß Wahres und Falsches nicht verwechselt werden könne. Das aber ist Karlweis nicht ge-

Digitized by Google

lungen. Den sozialistischen Schönredner in Frack und Lackschuhen wollte er treffen, aber er schoß weit übers Ziel. Genieße, was du hast, und frage nicht, woher es kommt! Wenn andere für dich gearbeitet haben, so freue dich darüber; denn Arbeit ist Plage. Ein Thor, wer an den bestehenden Verhältnissen etwas ändern will, ein Thor, wem außer dem eigenen Wohlergehen und dem der Seinen auch noch das der anderen Menschen am Herzen liegt. So ungefähr lautet die Moral, die uns aus dem Volksstücke Karlweis' entgegentönt. Ich will sehr gerne glauben, daß dies nicht seine Absicht war, jedesfalls aber war es sein Fehler, daß er diese Deutung nicht vermied. Und wenn ich nicht sehr irre, so gilt der laute Beifall, mit dem das Stück allenthalben aufgenommen wird, nicht zuletzt der überaus seichten und bequemen Auffassung der sozialen Frage, die es vertritt oder doch zu vertreten scheint; Parkett, Logen und Galerien fühlen sich von dieser „zahlungsfähigen Moral" in gleicher Weise angeheimelt.

Die Seichtigkeit, mit der das Hauptthema behandelt ist, macht sich auch in den Nebenpartien geltend. Die Tochter Schöllhofers ist mit Rudolf Wendelin, dem Sohn eines Baurates, verlobt; in dem Augenblicke aber, als Schöllhofer erklärt, er sei zum Bettler geworden, geht die Verlobung in Brüche; besonders Rudolfs Mutter will von der Schwiegertochter nichts mehr wissen, sie verbietet ihm geradezu jeden weiteren Verkehr. Aber obwohl sich Rudolf fügt, zieht es ihn doch unwillkürlich zu seiner Franzi. Er sucht vor sich selber einen Vorwand, um das Mädchen in der ärmlichen Wohnung, die sie nunmehr mit ihrem Vater und Bruder bezogen hat, zu besuchen. So finden sich die beiden wieder, und die Liebe siegt über alle Hindernisse. Schön! Aber daß es just die ödesten Ballerinnerungen sein müssen, bei denen ihnen das Herz aufgeht, das scheint mir doch nicht nötig. Natürlich mag das schon sein und sogar recht wienerisch, aber ich glaube, es hätte sich

Digitized by Google

da auch was anderes finden lassen, das nicht minder natürlich und dabei doch nicht so entsetzlich seicht gewesen wäre.

Es scheint mir durchaus kein Zufall zu sein, daß gerade in diesem Stücke die possenhaft karikierenden Züge besonders stark hervortreten. Manches ist in geradezu verletzender Weise übertrieben, so die Rache des Baurates Wendelin. Ein arger Pantoffelheld, leidet er vor allem unter der Reinlichkeitswut seiner Gattin, die tagein tagaus mit der Benzinflasche in der Hand durch die Zimmer wandelt. In einem plötzlichen Anfalle von Männlichkeitsraserei zertrümmert er nun die verhaßte Benzinflasche und beschmiert mit einer Buttersemmel alle Möbel. Das Publikum lacht allerdings wie närrisch, aber derartige Späße streifen denn doch, wie mir scheint, etwas gar zu hart an die unfeine Zirkuskomik.

So kann ich in dem „Groben Hemd" keinen Fortschritt erblicken, sondern weit eher ein bedauerliches Abbiegen von dem Wege, den Karlweis in seinen beiden früheren Stücken, im „Kleinen Mann" und in den „Goldenen Herzen" mit so viel Glück eingeschlagen hat. Übrigens möchte ich diese Entgleisung nicht allzu tragisch nehmen; der heikle Stoff entschuldigt zwar nicht alles, aber doch viel, und man darf wohl hoffen, daß Karlweis in seinen künftigen Werken auf den alten Weg einlenken werde. Es wäre jedesfalls ein schätzenswertes Unternehmen, die arg herabgekommene Wiener Posse zu heben, indem man sie von den öden Späßen, dem lokalpatriotischen Dusel befreit und sie dafür mit gesunder Komik und einem Humor erfüllt, der vor der Wahrheit nicht zurückschreckt. Mit dem „Kleinen Mann" und den „Goldenen Herzen" hat Karlweis den Anfang hiezu gemacht, es wäre schade, wenn er nicht die Kraft oder die Lust fände, seinen Versuch fortzusetzen.

Unter den Autoren der Wiener Volksbühne ist aus jüngster Zeit auch Max Burckhard zu nennen. Sein Name ist mit der Geschichte des Burgtheaters verknüpft, dessen

Digitized by Google

Leitung ihm durch beinahe acht Jahre in einer schwierigen Zeit anvertraut war. Im Anfange seiner Thätigkeit begegnete er dem entschiedenen Übelwollen der Kritik. Nach etlichen Jahren erbitterter Fehde vollzog sich jedoch ein plötzlicher Umschwung, und als der Direktor vor kurzem von der vorgesetzten Behörde veranlaßt wurde, um seinen Abschied zu bitten, pries fast die gesamte Wiener Presse sein Talent und seine Verdienste. Der Wortführer der Kritik, ehemals sein grimmigster Gegner, war nun sein beredtester Verteidiger geworden.

Ich muß bekennen, daß ich diesen Umschwung nicht recht verstehe. Mir will scheinen, Burckhard sei niemals so hoffnungslos schwarz gewesen, wie man ihn anfänglich malte, er sei aber auch nie so makellos weiß geworden, wie man zuletzt glauben machen wollte. Man hat ihm oft Mangel an Urteil vorgeworfen, wie ich glaube, mit Unrecht. Seinen Fehler erblicke ich vielmehr in einer gewissen Gleichgültigkeit, in jener kühlen Teilnahmslosigkeit, die ja so oft das Ergebnis der Überbildung unserer Zeit ist. Nicht an Urteilsvermögen hat es ihm gemangelt, sondern an der Kraft und Freudigkeit des Entschlusses. Er ließ die Dinge gehen, wie sie mochten, und sah dann mit heimlichem Lächeln zu, wie's den Leuten gefiel oder nicht gefiel. Bisweilen mag es ihm wohl gar ein Spaß gewesen sein, aus seinem sicheren Verstecke das liebe Publikum zu ironisieren. Er schien mir stets einem gewissen ästhetischen Nihilismus zu huldigen. Daher das unsichere Umhertasten in der Wahl der Neuheiten, das so oft verblüffte. Freilich, der Dramaturg *soll* dabei gar nicht nach seinem eigenen ästhetischen Glaubensbekenntnisse entscheiden, er darf nie vergessen, daß er nur Vermittler zwischen Autor und Publikum ist. Aber darüber muß er sich doch klar sein, welche Autoren er seinem Publikum vorstellen darf und welche nicht. Leute der verschiedensten Art und Gesinnung darf er einladen, nur müssen sie ins Haus passen. Diesen sicheren Takt der Wahl

Digitized by Google

besaß aber Burckhard nicht, und das war sicherlich ein großer Mangel.

Übrigens waren seine Repertoiresünden noch verhältnismäßig leicht hinzunehmen. Wie sehr er manchmal fehlgriff, wie manches er auch zu wünschen übrig ließ, das eine darf man nicht vergessen, daß er es war, der — abgesehen von Sudermann — auch Ibsen und Hauptmann auf der Bühne des Burgtheaters einbürgerte. Nun mag man sich zu diesen Dichtern stellen, wie man will, sicher ist, daß sie gehört zu werden verdienen, und daß das Publikum ein Anrecht hat, ihre Werke kennen zu lernen. Auch ist es Burckhard gelungen, das lang genährte Vorurteil gegen das Dialektstück zu brechen, und ihm ist es zu danken, das Anzengruber ins Theater am Franzensring einziehen durfte. So stehen hier etlichen Mängeln nicht zu unterschätzende Verdienste gegenüber.

Dagegen hat die schauspielerische Bedeutung des Burgtheaters unter Burckhard eine sehr bedauerliche Einbuße erlitten. Um ein Ensemble zusammenzuhalten oder gar zu reorganisieren, ist eine zähe Energie, eine unermüdliche, nie aus der vorgezeichneten Richtung springende Arbeit nötig. Daran aber ließ es Burckhard in empfindlicher Weise fehlen. Verwegene und durchaus ungeschickte Experimente, für die der Anlaß oft nur in seiner persönlichen Laune zu suchen war, bezeichnen seine Tätigkeit in dieser Richtung. Es ist wahr, er hatte mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen; die alte Garde begann allgemach zu versagen, und manche der Besten schieden leider aus dem Leben. Nun sorgte er zwar für Ersatz, eine übergroße Zahl neuer Mitglieder wurde gewonnen; allein er ging dabei hastig und ohne Einsicht zu Werke. Sein Streben war es offenbar, das Burgtheater zu verjüngen, aber der Jugend, die er heranzog, fehlte es zum größten Teil an jeder Begabung. So wurde das Burgtheater zum Tummelplatze grüner Talentlosigkeit.

Digitized by Google

Auch verstand es Burckhard nicht im entferntesten, die Kräfte, über die er verfügte, richtig zu verwenden, und die Zahl verkehrter Besetzungen, die auf sein Kerbholz kommen, ist eine unheimlich große. Am schlimmsten aber war es um das Zusammenspiel bestellt. Die gewöhnlichste Handwerksarbeit wurde da vernachlässigt; Auftreten und Abgehen der Schauspieler wurde unsicher, die Aussprache von Wörtern aus fremden Zungen wurde dem Belieben jedes einzelnen Schauspielers anheimgestellt. Straffe Durcharbeitung eines Stückes und einheitlichen Zug der Darstellung durfte man schon gar nicht mehr erwarten. Von der idealistischen Deklamation und Pose bis zur hyperrealistischen Vergewaltigung der Sprache und des Charakters konnte man oft Stilproben in ein und demselben Stücke zu hören und zu sehen bekommen. So wurden die Dichter im Burgtheater grausam mißhandelt. Niemand war da, der auf ihre Absichten eingegangen wäre, es blieb den Schauspielern überlassen, sich damit abzufinden; jeder von ihnen sprach, bewegte und geberdete sich, wie es ihm gut däuchte, und so war das Stück schon bei lebendigem Leibe geschunden, noch eh' es vor das Publikum gelangte. Auf diese Weise hatte sich des Burgtheaterensembles eine Zerfahrenheit bemächtigt, die fast an Anarchie grenzte, und das war wohl der schwerste Fehler des Direktors Burckhard.

Man durfte gespannt sein, welches Gesicht dieser Mann als dramatischer Autor zeigen werde. Die Probe ist nicht ungünstig ausgefallen. Von den zwei Volksstücken Burckhards, die bisher über die Bühne gegangen sind, erwarb sich das eine die achtungsvolle Anerkennung der Kritik, das andere errang einen vollen Erfolg. Auffallend ist es mir, daß die beiden Dramen von einander so grundverschieden sind, als ob sie gar nicht von demselben Autor wären.

Ganz im naturalistischen Stile gehalten ist die ländliche Komödie „Die Bürgermeisterwahl." So ist es zum Beispiel

Digitized by Google

eine naturalistische Nuance, daß der Verfasser den ersten und vierten Akt ganz am Wirtshaustische spielen läßt; die biederen Dörfler, die er uns vorführt, dauern da mit der ihnen eigenen Seßhaftigkeit aus, sie rühren sich all die Zeit kaum vom Flecke, und von manchen bekommen wir nie etwas anderes als den Rücken zu sehen. Gegen eine solche Spielerei ist im Grunde nichts einzuwenden; freilich ist damit die Möglichkeit, eine lebendige Handlung aufzubringen, zwar nicht völlig ausgeschlossen, aber doch wesentlich erschwert, und in der That begnügt sich Burckhard damit, uns fast ausschließlich mit den Gesprächen seiner Personen zu unterhalten. Auf Handlung verzichtet er in seinem Stücke überhaupt. Ein schwacher Faden, an dem sich die Szenen anreihen, ist wohl vorhanden, doch wird er oft genug fallen gelassen. Ein Bauernmädchen ist wegen eines Verbrechens gerichtlich abgestraft worden, ob mit oder ohne Grund, bleibt zweifelhaft. Bei Leuten, denen sie unbekannt ist, verdingt sie sich als Kellnerin; durch einen Zufall aber wird ihre Vergangenheit entdeckt, und sie muß sich nun um einen anderen Platz umschauen. Diese ganze Handlung verteilt sich auf vier knappe Szenen. In den ersten beiden Akten wird die Sache nur ganz flüchtig gestreift, im dritten führt sie zu einem kurzen Konflikte, und im vierten folgt nach einer langen Pause plötzlich die Katastrophe. Dazwischen schieben sich außer den illustrierenden Gesprächen eine Menge Episoden, die mit der Handlung und untereinander in gar keinem Zusammenhange stehen; die Mißstände im Gerichtsverfahren, der bäuerliche Judenhaß, der dummpfiffige Egoismus der biederen Dorfbewohner, Wilddieberei und andere Dinge werden satirisch beleuchtet. Es wird aber auch nicht der leiseste Versuch gemacht, irgend eine ersichtliche Verbindung zwischen diesen Dingen herzustellen; eine Reihe von äußerlich aneinandergefügten Einzelheiten spielt sich vor uns ab, die in der That auch immer nur Einzelheiten bleiben und als nichts anderes gelten wollen.

Digitized by Google

Keine Person, keine Szene, kein Wort, hebt sich da führend oder doch bedeutsam hervor. Der Dichter will uns offenbar ganz nach der naturalistischen Lehre nichts weiter als einen willkürlichen Ausschnitt aus dem Leben bieten. Daß wir mit dem Stücke schließlich nichts anzufangen wissen, ist nur natürlich; am ehesten könnte man noch in der Satire gegen die leichtsinnige, sinnlos am Paragraphen hängende Gerechtigkeitspflege eine Art Mittelpunkt erblicken.

Die episodistischen Späße, mit denen Burckhard seine weitschweifige Komödie würzt, fallen übrigens auffallend genug aus der naturalistischen Konzeption des Ganzen heraus. Sie sind durchwegs derb possenhaft, unbedenklich karikierend und weisen in langer Ahnenreihe bis auf die „Fliegenden Blätter" zurück.

Man hat vielfach den Titel des Dramas sonderbar gefunden. In der That hätte Burckhard sein Werk auch „Der Wilddiebstahl" oder „Die Gerichtsverhandlung" oder „Der Wirtstisch" oder sonst wie heißen können; denn all diese Dinge spielen in der Komödie eine wichtigere Rolle als die Bürgermeisterwahl, von der nur gelegentlich geredet wird, die aber auch nicht die leiseste Beziehung zu den vorgeführten Ereignissen hat. Allein der Verfasser war in einer Zwangslage; irgend einen Namen mußte das Stück doch haben, und da darin gar nichts geschieht, mußte jeder Titel einen Fehlgriff bedeuten; es war also gleichgültig, welcher gewählt wurde.

Das Interessante an dem Drama ist die scharfe Beobachtung menschlicher Verhältnisse, die der Verfasser an manchen Stellen bekundet. Er hat einen sicheren Blick für die Schwächen der menschlichen Natur und die Gebrechen unserer gesellschaftlichen Einrichtungen. Manches Wort von epigrammatischer Schärfe läßt uns aufhorchen, mancher feine Charakterzug erringt unsere Anerkennung. Allein das wichtigste fehlt: die Kraft der Gestaltung, und wenn uns keine Erfindungsgabe

Digitized by Google

reizt, so vermag uns die schärfste Beobachtung doch nur notdürftig zu entschädigen. Schade, denken wir uns, daß all die hübschen Sachen unbenützt daliegen: Rohmaterial, das eine geschickte Hand wohl verwerten könnte.

Die Auffassung, die aus dem Stücke spricht, ist die pessimistische des Satirikers. Man trifft in der ganzen Komödie nicht auf einen einzigen anständigen Menschen, und es ist er sichtlich das Streben des Dichters, uns die kleinliche Erbärmlichkeit der menschlichen Natur so recht ad oculos zu demonstrieren. Wenn Burckhard nach einem Motto für sein Stück gesucht hätte, er hätte nichts Passenderes finden können als die Worte des Friedner Görg in „Hand und Herz": „Wir sind doch allzusammen ein Gesindel, sonst fänden wir uns nicht untereinander auf der Welt ab." Auch in dieser Grundanschauung, die jede edlere Regung im Menschen von vorneherein ablehnt, steht die Komödie der naturalistischen Auffassung sehr nahe, sie unterscheidet sich aber von ihr durch den satirischen Ton. Nun ist diese Satire zwar keineswegs immer scharf und schneidig genug, sie verflüchtigt sich nur zu oft in ein müdes und oberflächliches Witzeln, allein aus all der Erbärmlichkeit, zu deren Zeugen uns Burckhard macht, klingt doch da und dort ein leiseres oder deutlicheres: „Es soll so nicht sein."

Im Gegensatze hiezu ist das Wiener Volksstück „'s Katherl" von einer überaus weichlichen und schönfärbenden Moral getragen. Wohl finden sich auch hier satirische Ausfälle auf diese und jene Schwächen, aber der Dichter sorgt dafür, daß zum Schlusse gut aus schlecht und weiß aus schwarz wird, und sein Stück klingt rührselig in gemütliche Biedermaiertöne aus. Das Katherl hat in früher Jugend einen Fehltritt begangen. Vom Lande zog sie in die Stadt zu ihrem Oheim und bringt sich hier als Näherin schlecht und recht durch. Sie lernt den Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns kennen, und

Digitized by Google

die beiden fassen zu einander eine tiefe Neigung; da endlich auch die Eltern des jungen Mannes ihren Widerstand gegen die Heirat ihres Sohnes aufgeben, steht dem Glücke des liebenden Paares nichts mehr im Wege. Nur hatte sich Katherl nicht entschließen können, ihrem Bräutigam den Makel ihrer Jugend zu gestehen, und das wird ihr Verhängnis. Ihr herabgekommener Bruder will ihre heikle Lage benützen, um eine Erpressung an ihr zu begehen, und da sie sich weigert, ihm willfährig zu sein, verrät er sie. Aus allen Himmeln gestürzt, überhäuft sie ihr Bräutigam mit Schimpf und jagt sie zum Hause hinaus. Seither ist sie verschollen. Jahresfrist vergeht, und der junge Mann kann das Mädchen noch immer nicht vergessen. In dem Gedanken um Katherl härmt er sich halb zu Tode. Nun erfährt er, daß sie im Hospitale für Lungenkranke liege, und zugleich stellt sich heraus, daß sie lange nicht so schuldig gewesen sei, wie er ursprünglich gedacht hatte. Das Ende vom Lied ist eine allgemeine Versöhnung, und der Arzt thut noch ein übriges, indem er dem braven Katherl völlige Gesundung in Aussicht stellt.

Das alte Thema von dem gefallenen Mädchen ist also hier aufgegriffen und in ziemlich weinerlicher Manier behandelt. Ich kann nicht finden, daß der Verfasser dabei eine neue Nuance entdeckt hat, es müßte denn die Art, wie er den Fehltritt Katherls begründet, dafür gelten. Ihr Bruder, der bei einem Kaufmann in der Lehre stand, wurde von dem Sohne seines Chefs dabei ertappt, wie er Geld aus der Lade entwendete. Nun erklärte sich dieser, ein halbwüchsiger, verlotterter Bursche, bereit zu schweigen, wenn ihm Katherl zu willen sei. Um nun ihren Bruder zu retten und ihrem armen Vater, der auf dem Totenbette lag, die Schande zu ersparen, willigte sie — halb sinnlos und mit tiefem Ekel — ein. Diese romantische Intrigue, der die Unschuld eines braven Mädchens zum Opfer fällt, gemahnt gar sehr an die schalen Rührstücke unseligen

Digitized by Google

Angedenkens. Aber es ist klar, was der Verfasser damit bezweckt: sein Katherl ist zwar eine Gefallene, allein sie ist es aus den edelsten Motiven; sie ist nicht nur eine tugendhaft gewordene Sünderin, sondern sie war tugendhaft selbst im Augenblicke ihres Falles. Das ist natürlich sehr bequem; der Verfasser hat nun nicht nötig, zu zeigen, wie Katherl sich allgemach läuterte, denn ihr Fehltritt bedeutete kein Sinken, sondern im schlimmsten Falle ein fatales Ereignis, für das sie im Grunde gar nicht verantwortlich gemacht werden darf. In der That bleibt diese Jugendverirrung ohne tieferen Einfluß auf ihr Selbst, und erst äußere Umstände lassen die Vergangenheit störend aus dem Dunkel hervortreten.

Dieses Schema, das äußerlich recht geschickt konstruiert ist, verrät wohl die Hand eines gewandten Theaterpraktikers, aber große Menschenkenntnis spricht sich darin nicht eben aus. Wer da glaubt, daß ein Mädchen, mag es auch wider Willen zum Weibe geworden sein, dadurch nicht von Grund aus verändert werde, der kennt die Frauennatur nicht oder will sie nicht kennen. Das Schema Burckhards ist also grundfalsch, weil es nur mit den äußeren Thatsachen, nicht aber mit den wirkenden Kräften im Innern des Menschen rechnet. Je bedeutender, je reiner er seine Heldin zeichnen will, desto tiefer hätte ihr Fall sie berühren, eine desto gründlichere Wandlung hätte er in ihr hervorbringen müssen, und die Mädchenhaftigkeit, die er ihr als ein sicheres Merkmal ihrer inneren Unschuld mit auf den Weg gibt, hätte sie in Wirklichkeit nie bewahren können. Ein ähnliches Verhältnis hat Hebbel in seiner „Judith“ behandelt. Auch sie bringt ihre Unschuld aus den edelsten Motiven zum Opfer. Aber wie viel tiefere Blicke hat Hebbel in die Frauennatur gethan, wie genial begriff er den geheimnisvollen Prozeß, der sich an das Weibwerden anknüpft. Er wußte genau, daß es keine Jungfräulichkeit der Seele gebe, wenn einmal jene des Leibes dahin sei. Burckhard aber will

Digitized by Google

uns das an seinem Katherl glauben machen, und so ist schon die Grundlage, auf der sich sein ganzes Stück aufbaut, haltlos und hinfällig.

Noch aus einem andern Grunde finde ich die abenteuerliche Begründung von Katherls Fehltritts wenig erfreulich. Das Thema wird damit verschoben und von seiner Bedeutung ein Wesentliches abgebröckelt. Katherl ist keine Gefallene im gewöhnlichen Sinne, sondern eine Ausnahme. Das gibt dem Autor einen nicht zu unterschätzenden Vorteil an die Hand. Er kann einerseits sehr freisinnig über das Vorurteil gegen die Gefallenen reden, er kann mit schwungvollen Worten für ihr Recht auf Glück eintreten, andererseits aber braucht er, soweit die Logik der Thatsachen in Frage kommt, die landläufige Philistermoral nicht im mindesten zu verletzen; denn dort, wo der Freisinn mehr als Phrase ist, wo er gefährlich werden könnte, braucht der Autor nur darauf hinzuweisen, daß man Katherl mit den gewöhnlichen Gefallenen nicht verwechseln dürfe, und er kann der Zustimmung des lieben Publikums auf alle Fälle sicher sein. So ist Burckhard in der angenehmen Lage, die Gesinnungen eines modernen, vorurteilslosen Mannes mit denen eines scheinheiligen Moralprotzen zu verbinden, ein Kniff, der zwar sicher verfängt, aber nicht gerade von besonderem künstlerischen Ernste zeugt.

Wie der Hauptkonflikt, so werden auch alle Nebenkonflikte in der denkbar oberflächlichsten Weise gelöst, oder vielmehr nicht gelöst: die Dinge wenden sich einfach im Handumdrehen von selbst zum Guten, und weil dabei das berühmte weiche Herz des Theaterpöbels ebenso sehr befriedigt als seine Gedankenlosigkeit geschont wird, hat der Dichter keine Ursache, sich mit eingehenderen Begründungen Umstände zu machen. Die Frau des Kaufmannes Koberl ist von einer Dummheit und Eitelkeit, die kaum zu überbieten sind; mit ihrem Hochmut vergällt sie ihrem Manne das Leben und ist auf dem besten

Digitized by Google

Wege, ihren Sohn zu Grunde zu richten. Wer solche Naturen im Leben kennen gelernt hat, weiß, daß sie unverbesserlich sind, ihre angestammte Dummheit widersteht jedem Einflusse; sie können höchstens von einer überlegenen Natur gebeugt werden. Nichtsdestoweniger lenkt Frau Koberl unversehens — natürlich im Zwischenakte — ein, sie wächst sich unter der Hand zu einem Ideal von Mutter und Gattin heraus, ja zum Schlusse ist sie es, die an Weitherzigkeit und Lebenseinsicht alle andern übertrifft; sie wird die Führerin zum Guten.

Die Verlogenheit und Scheinheiligkeit des Stückes, die ja so oft eine Gewähr des Erfolges ist, verbindet sich mit einer gewandten, in allem Wesentlichen straffen Komposition. Während die Komödie „Die Bürgermeisterwahl" wie Nebel vor der Morgensonne in eine Anzahl loser Szenen zerflatterte, hat man es in dem Volksstücke „'s Katherl" mit einer in sich geschlossenen, energisch geführten Handlung zu thun. Nur die breite Episode zu Beginn des letzten Aktes stört den einheitlichen Fluß, ein Mangel, der aber durch mancherlei Vorzüge wohl aufgewogen wird; denn gerade diese Szene enthält Wirklichkeitszüge, wie wir sie im übrigen Stücke so schmerzlich vermissen. Ihre satirische Laune klingt an den Ton der „Bürgermeisterwahl" an, und sie allein bildet eine schwache Brücke zwischen den beiden Bühnenwerken Burckhards, die ja sonst von völlig verschiedenem Gepräge sind.

Nun wird es manche Leute geben, die eben aus der Verschiedenheit der Werke auf den Gestaltungsreichtum des Dichters schließen, ich glaube aber nicht, daß sie recht haben; denn ich möchte darin weit eher einen Mangel an Persönlichkeit und Überzeugung erblicken. Ein reicher Geist wird wohl der mannigfaltigsten Formen sich bedienen, er wird aber doch immer er selbst bleiben. In dem Autor der „Bürgermeisterwahl" mußte man den guten Beobachter, den rücksichtslosen Satiriker anerkennen, in jenem des „Katherl" tritt uns ein

Digitized by Google

Mann entgegen, der nach einem billigen Erfolge strebt, indem er den Leuten unbedenklich nach dem Munde redet. Einem Dichter aber, der den künstlerischen Ernst verleugnet und sich damit benügt, ein geschickter Rechner zu sein, vermag ich nicht zu trauen.

Weit größere Hoffnungen möchte ich auf Philipp Langmann setzen, dessen Erstlingswerk, das Volksdrama „Bartel Turaser" vor kurzer Zeit einen ebenso starken als ehrlichen Erfolg errang. Die Handlung ist ungemein einfach. Kleppl, Färbermeister in einer großen Baumwollwarenfabrik, ist ein ungerechter Mann, der seine Untergebenen erbarmungslos drückt und aussaugt. Diese hassen ihn zwar, müssen aber als die Schwächeren ihr hartes Los dulden. Eines Tages bittet ihn die Arbeiterin Marie Zelber, auch ihre Schwester in die Fabrik aufzunehmen, und er erklärt sich hiezu unter der Bedingung bereit, daß ihm das Mädchen, dem er schon lange nachgestellt, zu Willen sei. Marie erzählt dies ihren Kameraden und beruft sich hiebei auf Turaser, der das Gespräch gehört habe. Nun haben die armen Leute ein Mittel, ihrem Peiniger an den Leib zu rücken, und diese günstige Lage benützen sie, um durch einen Strike eine durchaus gerechtfertigte Aufbesserung ihres Lohnes zu erzwingen. Allein Kleppl gibt nicht nach, ja er klagt Marie Zelber auf Ehrenbeleidigung. Alles hängt nun von der Aussage Turasers ab; denn wenn sich vor Gericht die Schuld Kleppls nicht klar herausstellt, haben die Arbeiter die schlimmsten Folgen zu befürchten.

Am Abende vor der Verhandlung kommt nun der Färbermeister in die ärmliche Wohnung Turasers und bietet ihm zweihundert Gulden und reichlichen Lohnzuschuß, falls er vor Gericht aussagen wolle, er habe nichts Bestimmtes gehört. Turaser befindet sich in größter Not; sein Bub, an dem er mit ganzer Seele hängt, liegt gefährlich krank zu Bette, nur

Digitized by Google

kräftige Nahrung vermöchte ihm aufzuhelfen, aber er kann den armen Kleinen nicht einmal vor Hunger schützen; auch sein zweites Kind, ein Säugling, siecht elend dahin. Die Versuchung ist also groß, aber noch kämpft Turaser, und seine rechtschaffene Natur sträubt sich mit aller Macht dagegen. Endlich jedoch, da auch seine Frau ihn beredet, erlahmt sein Widerstand; der Gedanke an seine armen Kinder überwindet jedes andere Bedenken.

Bei der Verhandlung sagt er so aus, wie Kleppl dies gewollt, und Marie Zelber wird verurteilt. Aber nicht lange erfreut er sich der Früchte seiner That, seine beiden Kinder, für die er gefrevelt, sterben rasch nacheinander. Nun ist er im Innersten gebrochen, besonders um sein Büblein härmt er sich. Essen und Trinken hat er ihm geschafft, aber „ist es denn ums Essen und Trinken allein? — Die Reinheit braucht's... Das wenige, was er gehabt hat, Vater und Mutter, das ist ihm getrübt worden; auf was er hätt' stolz sein können. . . ." „Alle sind gewichen, gewichen von mir wie vor dem Auswurf . . . . er auch!" Diese Gedanken martern ihn; aber er rafft sich auf, er will sühnen, was er begangen: er geht hin und stellt sich selbst dem Gerichte.

Diese Handlung, so schlicht sie ist, birgt doch einen großen Reichtum wahrhaft dichterischer Züge. Das sind wirklich verinnerlichte Gestalten, die uns hier entgegentreten. Die äußeren Vorgänge sind verhältnismäßig dürftig, es kommt alles auf die innere Entwicklung an. Der erste und der dritte Akt spielen sozusagen ganz in der Seele Turasers. Dort sehen wir, wie er Schritt für Schritt der übermächtigen Versuchung weicht, bis er ihr endlich erliegt, hier, wie er sich allmählich aus seinem dumpfen Schmerze, seiner stillen Verzweiflung erhebt und der Entschluß der Sühne mit befreiender Gewalt aus seiner Seele sich emporringt. Jede einzelne Phase des Kampfes wird uns deutlich, nirgends gewahren wir eine

Digitized by Google

klaffende Lücke, einen störenden Sprung. Es ist zum großen Teile nur Gespräch, zu dessen Zeugen wir gemacht werden, allein dieses Gespräch ergeht sich nicht in müßigen Deutungen und illustrierenden Bemerkungen, es ist vielmehr voll drängender Entwicklung, und jedes Wort bedeutet einen Fortschritt. So steht die Handlung auch in den längsten Gesprächen keinen Augenblick still, denn immer führen sie zu einem Entschlusse. Es fällt überhaupt sehr vorteilhaft auf, wie energisch der Dichter die Handlung bei all ihrer Breite zusammenzuhalten versteht. Er greift recht weit aus und verstattet den Nebenpersonen ungewöhnlich viel Raum. Der Strike und die Arbeiternot finden eine sehr ausführliche Schilderung; in charakteristischen Zügen werden uns alle Lebensverhältnisse der Arbeiter vorgeführt, und die Handlung wächst so aus einer sehr breiten Grundlage heraus. Das hat Langmann zweifelhaft von den Modernen gelernt, und sicherlich war ihm besonders Gerhart Hauptmann darin ein Vorbild. Aber er hütet sich, das Milieu um des Milieus willen zu schildern, er versteht es, selbst eine scheinbar weit abliegende Episode in unmittelbaren Zusammenhang mit der Handlung zu bringen. So stört die Breite der ganzen Anlage nicht, weil sie nicht zerfließt, sondern sich hübsch zwischen den Ufern hält. An äußeren Vorgängen geschieht nicht viel in Langmanns Drama, und dennoch ist es reich an Handlung; denn er versteht, was wenige können: das Seelische anschaulich zu machen.

Dabei ist es selbstverständlich, daß er durchaus realistisch darstellt. Nur die geisterhafte Erscheinung des kleinen Bartel im dritten Akte fällt aus dem Rahmen; es ist das ein garstiger Fleck auf dem Bilde, der aber ganz leicht zu tilgen wäre. Im ersten Akte stört auch ein Anflug von weinerlicher Sentimentalität, man muß jedoch zugeben, daß die Sache selbst dazu drängte; auch hat der Dichter sonst nirgends schaler Rührseligkeit nachgegeben, obwohl die Versuchung oft genug

Digitized by Google

sehr nahe lag. So im Beginne des dritten Aktes. Die Särge, in denen die Kinder Turasers liegen, werden hinausgetragen; einige Leidtragende folgen. Turaser weigert sich mitzugehen. „Hast Du sie zur Welt gebracht, so geh auch Du sie begraben", sagt er zu seiner Frau. Diese will ihn bereden. „Was werden sich die Leute denken?" fragt sie. „Das ist mir gleich", erwidert er kurz. „Was die Leute reden, darauf ist nichts zu geben. Das rinnt ab wie's Wasser, hast gesagt." Er spielt damit auf die Worte an, die seine Frau gebraucht hatte, um ihn zur Nachgiebigkeit gegen den Verführer zu bereden. So ist also sofort und auf die natürlichste Weise von der Welt die Gedankenkette angesponnen, die Turaser dazu führt, zwischen seiner That und dem Tode seiner Kinder einen Zusammenhang zu erblicken, und die ihn endlich zum Geständnisse seines Frevels zwingt. Ich bin überzeugt, daß so mancher andere an Langmanns Stelle hier mit einem lyrischen Intermezzo eingesetzt hätte. Es ist aber immer ein Zeichen von Begabung, über den äußeren Anlaß hinweg den geistigen Zusammenhang zu erkennen und festzuhalten. Es gibt Autoren, die sehr tiefsinnig über allerlei verwickelte Seelenprobleme zu grübeln verstehen, sie aber nicht in konkrete Verhältnisse zu stellen vermögen, weil ihnen die eigentliche Gestaltungskraft fehlt, und andere, die in der wirkungsvollen Gruppierung von äußeren Vorgängen ein beachtenswertes Geschick bekunden, über deren seelische Unterlage jedoch skrupellos hinweggehen. Die einen sind Philosophen, die anderen Handwerker, Dichter aber sind sie beide nicht, und nur der Dichter vermag das Innerliche lebendig, das Leben innerlich zu gestalten. Wenn nicht alles trügt, darf sich Langmann dieser köstlichen Gabe rühmen, und viel Hoffnungen knüpfen sich an seine Zukunft. Anzengruber, mit dem er sich weniger in Einzelheiten als vielmehr in seiner Auffassung sittlicher Verhältnisse, so zum Beispiel in der Deutung der Schuld, berührt, ohne freilich an dessen

Digitized by Google

urwüchsige Lebenskraft hinanzulangen, würde in ihm einen würdigen Nachfahren erhalten. Jenen Großen zu erreichen oder ihm auch nur nahe zu kommen, wird freilich schwer halten, aber es ist schon erfreulich, wenn sich die Aussicht auf einen guten Mittelwuchs eröffnet; der bürgerliche Wohlstand mag sich ja wohl neben dem fürstlichen Reichtum mit Ehren behaupten.

Digitized by Google

Alphabetisches Register.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

A.

Adrienne 126.
Agnes von Meran 28, 56—65, 93, 104, 105, 126.
Ahnfrau 6.
Allegorie 15.
Alte Wiener 310, 311, 327, 364, 365, 373.
Am Tage des Gerichtes 386—402.
Anatol 258—265.
An der Grenze 132.
Andreas Paumkircher 176—178.
Anzengruber 23, 290, 291, 300 bis 386, 403, 404, 405, 406, 413, 425, 426.
Aristophanes 146, 149.
Aristophanische Form 143.
Aristophanisches Lustspiel 145.
Die Athenerin 223—227.
Der Attentäter 201, 202.
Auerbach 302.
Augier 203.
Aus der Gesellschaft 14, 104.

B.

Bahr 227—246.
Bartel Turaser 422—425.
Bauernfeld 9—14, 20, 54, 104, 106, 277, 385, 407.
Bauernstück 300—304.
Baumeister Solneß 315.
Das Beispiel 23.
Berg 143.
Bettelheim 302, 324.
Birch-Pfeiffer 200.
Blasiertheit 214.
Der böse Geist Lumpacivagabundus 17.
Bombelles 199, 200.
Bourget 210.
Bracco 281.
Brave Leut' vom Grund 327, 328, 368, 369, 376, 382.
Brockmann 200.
Bruder Martin 403.
Ein Bruderzwist in Habsburg 7, 8.
Büchner 142.
Burckhard 411—422.
Die Bürgermeisterwahl 414—417, 421.
Burgtheater 9, 23, 49, 98, 131, 166, 176, 256, 271, 411 bis 414.
Busch 175.

Digitized by Google

C.

Cäcilia von Albano 105, 115, 116.
Capefigue 58.
Carltheater 280.
Censur 10, 20, 23, 383.
Das Charakteristische 5, 6—8, 67, 341—349.
Costa 143, 403.

D.

Danton und Robespierre 134—143, 145.
David 284—299.
Deborah 106—109.
Die Dekadenten, Dekadence 217, 218, 241.
Deklamationen 180.
Ein deutsches Dichterleben 119.
Die deutschen Komödianten 119.
Deutsches Volkstheater 206.
Dialekt auf der Bühne 288—290.
Dido 55, 56, 64.
Dóczi 166—175.
Dörmann 277—284.
Dolores 132.
Doktor Ritter 198.
Doktrinarismus 217.
Domanig Karl 201, 202.
Ein Doppelselbstmord 310, 311, 345—347, 360, 373, 380—382, 385.
Drahomira 132.
Dramatische Gestalten 388, 389.
Dramatische Technik 390, 391.
Dumas fils 203.

E.

Ebermann 223—227.
Ebner-Eschenbach 196—198.
Edda 131, 132.
Egmont 53.
Elfriede 326, 338, 339, 367, 382.
Elfriedemotiv 94.
Epigonentum 206.
Episodenszenen 379, 380.
Epische Gestalten 388, 389.
Epische Technik 389, 390.
Expositon, epische 378.

F.

Faust 186, 248, 252, 253.
Der Faustschlag 382.
Fedora 330.
Fernande 127.
Festspiele 193—195.
Fitger 102.
Der Fleck auf der Ehr' 335—337, 352, 353, 366, 367, 380, 382.
Florian Geyer 155.
Französische Technik 357.
Frauenlob 254 -259.

G.

Das Gastmahl des Plato 221.
Gedanken- und Stimmungslyrik 218, 219.
Gefallene Engel 403, 404, 405.
Das gefangene Bild 118.
Genreszenen, charakteristische 139 bis 141.
Gesangseinlagen 378, 379.
Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart 360.
Geschichtliche Wahrheit im Drama 142.
Gestern 221—223.
Goethe 3, 5, 53, 56, 68, 69, 71, 74, 75, 76, 153, 177, 185, 186, 187, 240, 241, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 375.

Digitized by Google

Götz von Berlichingen 69, 73, 176, 177.
Goldene Herzen 408, 411.
Das goldene Vließ 6, 7.
Gottsched 375.
Graf Horn 132.
Der Graf von Cilli 199, 200.
Gretchenszenen 69.
Griechisches Drama 67, 68, 69.
Griechische Technik 69.
Grillparzer 3—9, 14, 17, 65, 75, 94, 103, 120, 122, 152, 155, 159, 166, 176, 177, 178, 179, 276, 384, 385.
Grimm 166.
Das grobe Hemd 409—411.
Die große Sünde 238—240.
Der Gutsverkauf 202.
Gutzkow 132.
Der G'wissenswurm 310, 327, 359, 360, 370, 380, 382.

H.

Hagars Sohn 284—294.
Hamerling 133—152.
Hand und Herz 309, 326, 349, 351, 362, 366, 379, 417.
Hanna 277.
Hanswurst 10, 20, 300.
Hanswurstpoſſe 19, 180.
Hauptmann 155, 289, 413, 424.
Die häusliche Frau 242, 243.
Haus Fourchambault 203.
Des Hauſes Fourchambault Ende 203, 204.
Hebbel 419.
Heimgarten 387.
Heimg'funden 310, 323, 324, 365, 374, 375.
Heinrich der Löwe 28, 59, 60, 65, 66, 77—93.
Der Herr Miniſterialdirektor 256.
Histoire de Philippe Auguste 58.
Hiſtoriſches Drama, ſeine Schwierigkeit 155.
Hiſtoriſche Stoffe 142.
Hm! 181, 182.
Hof- und Nationaltheater 2.
Holbein 123.
Der Holländer Michel 106.
Homunculus 144.
Humor 16, 17, 21, 53, 294, 316, 359—366, 373.

J.

Jakobäa von Bayern 199.
Die Jakobiten 52—54, 64.
Ibſen 191, 211, 239, 240, 270, 273, 291, 413.
Idealiſtiſche (typiſierende) Kunſt 67—76, 227, 241.
Idealiſtiſcher Stil 115, 120—124.
Idee 15, 25, 26, 27, 29, 48, 61.
Iffland 232.
Im Banne der Pflicht 204.
Impreſſionibilität 213.
In der neuen Burg 180.
Ingeburg 60.
Johanna von Neapel 128.
Irma 204—206.
Iſabella Orſini 111, 113, 114, 115, 116.
Die Jüdin von Toledo 7, 65.
Judith 419.
Das junge Deutſchland 301.
's Jungferngift 327, 333—335, 373.

Digitized by Google

K.

Kabale und Liebe 276.
Der Kadett der Freundin 180.
Kaiser Heinrich IV. 152—155.
Karikatur 18, 19, 20, 406, 408, 411, 416.
Karlweis 405—411.
's Katherl 417—421.
Keim 182—196, 248.
Klassisches Drama 4, 14, 73, 74, 75.
Der kleine Mann 407, 408, 411.
Kleist 5, 8.
Kinder des Königs 121, 128, 129.
König Erich 131.
König Heinrich von Deutschland 105, 126, 127.
König Ottokars Glück und Ende 6, 179.
Der Königsrichter (Keim) 192, 193.
Der Königsrichter (Nissel) 50—52, 54.
Konrad Vorlauf 118.
Die Kreuzelschreiber 308, 309, 325, 341—345, 360, 382.
Der Kuß 166—169, 171.

L.

Landfrieden 12, 54.
Langer 143.
Langkammer 403—405.
Langmann 422—426.
L'Arronge 404.
Laube 99, 100, 182, 183, 184, 203.
Der ledige Hof 310, 327, 352, 362.
Ledige Leute 280—284.
Lessing 375.
Letzte Liebe 169—174.
Liebelei 271—277.
Lope 177.
Lord Lucifer 145, 149—151.
Loris 259, 260.
Lothar 246—259.

M.

Madeleine Morel 118.
Das Märchen (Schnitzler) 265—270, 274.
Märchen, dramatisches 166, 167, 208, 246.
Maeterlinck 211.
Maison Tellier 281.
Ein Mann der That 128.
Maria Stuart in Schottland (Ebner-Eschenbach) 196, 197.
Maria Stuart in Schottland (Wartenegg) 176.
Maria Széchy 174, 175.
La marquesa d'Amaegui 240.
Marx 198, 199.
Maryna 116—118.
Masochismus 216.
Maupassant 210, 281.
Des Meeres und der Liebe Wellen 385.
Der Meineidbauer 305, 308, 309, 325, 327, 353, 354, 356, 362, 370, 378.
Der Meisterschüler 195.
Meyer, Konrad Ferdinand 288, 291.
Mephistopheles in Rom 185—187.
Meraner Volksspiele 201.
Milieu 163, 273, 282, 283, 284, 315, 424.
Mischung des idealistischen und realistischen Stils 115, 120—124.

Digitized by Google

Moderne 71, 203, 207—218, 227, 246, 257, 258, 259, 264, 276, 277, 279, 284, 291, 292, 293, 294, 297, 298, 299, 312, 313, 348, 358, 383, 404, 424.
Morré 402, 403.
Morren Theophil 221—223.
Mosenthal 105—120, 121, 129, 132, 165.
Motivierung der Charaktere 161 bis 163.
Der Müller am Anio 200.
Müller-Guttenbrunn 121, 123, 202—206.
Die Mutter 240—242.
Mysterium 246.
Mysticismus 77, 210, 241, 246.

N.

Ein Nachtlager Corvins 28, 79, 94—98.
Ein Narr 23, 25.
Narrenspiele 211.
Naturalismus, Naturalistisch 76, 77, 210, 227, 241, 246, 322, 348, 414, 415, 416.
Die natürliche Tochter 240.
Nestroy 14, 17—21, 300, 384, 385.
Der neue Achilles 132, 133.
Die neuen Menschen 228—238.
Nietzsche 211.
Nissel 22—105, 106, 192, 193, 220.
Nordmann, Richard 403.
Das Nullerl 402, 403.

O.

Olympias 198, 199.
Originalität 209.
Othello 161.

P.

Parisina 116.
Les pattes de mouche 338, 339.
Perseus von Makedonien 28—50, 65, 75—126.
Der Pfarrer von Kirchfeld 304, 305, 305—307, 308, 309, 315 bis 322, 327, 351, 357, 362, 377, 383, 406.
Pietra 111—113, 114, 115, 116.
Pichler 200, 201.
Pierrot bossu 219, 220.
Platen 143, 144, 145.
Platonische Dialoge 221.
Poetische Entfernung 227.
Pokorny 106.
Präraffaeliten 68, 211.
Prechtler 105, 106, 120—129.
Prüller 302.

R.

Die Räuber 192.
Rafael 68.
Raimund 14—17, 18, 20, 21, 300, 384, 385.
Raimundtheater 277.
Der Raub der Sabinerinnen 148, 241.
Der Rausch 248, 249.
Realistische (individualisierende) Kunst 67—76, 227, 273, 315, 347.
Realistischer Stil 115, 120—124, 313—316.
Refrainartige Wendungen 220.
Ein Regentag 294—298.
Renaissance 215—218.
Renaissancebestrebungen 68, 69.
Richardson 233.
Die Richterin 291.

Digitized by Google

Der Ring des Osterdingen 178, 179.
Roman im Unterschied zum Drama 326.
Rosamunde (Wartenegg) 180, 181.
Rosamunde (Weilen) 132.
Die Rose von Sorrent 123, 124, 127, 128.
Rosegger 191, 192, 386—402.
Rudolf II. 7.
Rudolf von Erlach 54, 55.
Russische Litteratur 211.

S.

Saar 152—166.
Die Sabinerinnen 180.
Sachs, Hans 124, 211, 382.
Der Sänger Rizzio 176.
Sappho 6.
Sardou 127, 203, 330, 338, 339.
Scarbeck'sches Theater 24.
Der Schelm vom Kahlenberg 193.
Der Schenk von Dürnstein 193, 194, 195.
Schicksalstheorie 357.
Schiller 3, 26, 51, 52, 53, 54, 65, 68, 74, 76, 77, 79, 103, 122, 123, 177, 184, 198, 227, 276.
Schlesinger 23.
Der Schmied von Rolandseck 192.
Schnitzler 258, 259—277.
Der Schultz von Altenbüren 118.
Sein Sohn 277, 278—280.
Sensationen 213, 214.
Shakespeare 4, 100, 146, 162, 191, 195, 324.
Shakespeares Lustspiele 146.
Sittenkomödie, französische 258.
Die Sirene 118.
Die Sklavin 106.
Soziale Probleme 308—311.
Sommernachtstraum 146.
Sonnenfels 2.
Der Sonnwendhof 109—111, 114.
Spanisches Theater 4.
Specht 219—221.
Die Spinnerin am Kreuz 187 bis 192.
Stahl und Stein 310, 326, 352, 356, 359, 360, 362, 371, 372, 383.
Steinfeldmärchen 194.
Stranitzky 300.
Strindberg 211.
Die Stützen der Gesellschaft 291.
Sturm 146.
Subjektivismus 212, 213.
Sudermann 191, 413.
Sulamith 182—185.
Sündentraum 220, 221.
Symbol 72, 209.
Symbolische Wirkung 72.
Symbolik 89.
Symbolisieren 209.
Symbolismus 77, 210, 246.

T.

Tasso 73.
Tempesta 159—165.
Tendenz 74, 308, 311, 328, 336, 337, 338.
Teut 143—145.
Thassilo 156—159.
Theater an der Wien 23.
Thuisko, Adolf 176.
Tieck 143, 144, 145.
Tiroler Freiheitskampf 201.

Digitized by Google

Die Tochter des Waldes 129.
Die Tochter des Wucherers 329 bis 333, 334, 362—364, 382.
Tolstoj 211.
Tradition, Wiener 2, 3, 9, 14, 15, 20, 103, 276, 277, 278, 299, 386.
Travestie 144, 145.
Ein treuer Diener seines Herrn 5, 179.
Tristan 130.
Troubadour 57—60.
Die Trutzige 310, 326, 366, 367, 369, 379.
Tschaperl 243—246.
Typische Bedeutung der Kunst 66.
Der typische Mensch 67.
Typus 49, 53, 62, 63, 66, 67, 309.
Typus als Zielscheibe der Satire 144.

U.

Der Übermensch 215.
Die Überzähligen 403, 404, 405.
Unerreichbar 255.
Das Urbild des Tartuffe 132.
Urstoffe der Dichtung 207—209.

V.

Die Veilchen 198.
Vererbungstheorie 357, 358.
Le vergini 281.
Verinnerlichte Gestalten 388—391, 423.
Verlaine 211.
Der verschleierte König 253.
Die versunkene Glocke 315.
Das vierte Gebot 310, 327, 347, 348, 350, 351, 355, 362, 372, 375, 382, 403.
Volkspoesie 4.
Voß, Richard 387.

W.

Wahrscheinlichkeit in Lustspiel und Tragödie 146—149.
Wallenstein 51.
Walther von der Vogelweide 347.
Wartenegg 176—182, 196.
Die Weber 289.
Weh dem, der lügt 7.
Weilen 130—133, 180.
Der Wert des Lebens 249—253.
Wiener Elegien 165.
Wiener Schule, moderne 212.
Wiener Volksstück 103.
Wilbrandt 100, 255.
Wildenbruch 93.
Wilhelm Meister 186.
Willensschwäche 216.
Die wohlerzogenen Kinder 124 bis 126.
Wolff, Eugen 360.
Der Wohlthäter 23, 98, 99.
Der Wunsch 246—248.

Z.

Die Zauberin am Stein 23, 100 bis 103.
Zauberkomödie 15, 16.
Ein zweites Leben 99, 220.

Digitized by Google

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München.

Soeben ist erschienen:

Goethe.

Sein Leben und seine Werke

von

Dr. Albert Bielschowsky.

In zwei Bänden.

Erster Band (mit Titelgravüre).

Zweite durchgesehene Auflage.

33 Bog. Elegant gebunden 6 ℳ

☞ Diese neueste Biographie Goethe's, von der der erste Band soeben in 2. Aufl. erscheint, — der zweite Band folgt, wie nun bestimmt in Aussicht gestellt werden kann, im J. 1899 — hat eine Reihe der ausgezeichnetsten Besprechungen hervorgerufen. **Friedrich Spielhagen** (Nat.Ztg.) empfiehlt das Werk auf das dringendste, spricht von der Einsicht, Kraft und Anmut, mit der der Verf. seine Aufgabe bewältigt, findet ihn in der Herauskehrung der subjektiven und objektiven Seiten von Goethe's dichterischem Genius musterhaft und meint, daß gegenüber so wundervollen Kapiteln, wie das über den „Werther", kein Lob zu hoch und herzlich sein könne. Dr. **M. Remer** (N. Fr. Presse) sagt: „Die elementarisch dämonische Persönlichkeit Goethes hat uns vor B. noch kein Biograph vor Augen gestellt; so neu wie das Leben des Dichters betrachtet er auch dessen Werke. Es ist eine Leistung, welche im großen Stile die Forderungen der Zeit und der Wissenschaft zu befriedigen geeignet ist." Dr. **Max Freßler** (Karlsr. Zeit.) nennt das Buch ein aus Geist und Empfindung großartig komponiertes Bild, es läse sich wie ein psychologischer Roman; die **Berliner „Post"**: „Ein Meisterwerk biographischer Darstellung"; die **Neue Züricher Zeitung** bezeichnet die Biographie als klassisch; Prof. Dr. **Max Koch** (Litter. Centralblatt) als musterhaft. Gymnasialdirektor Dr. **Matthias** (Düsseldorf. Zeit.) erklärt sie für die beste Goethebiographie, die bisher erschienen sei; Dr. **Alfred Biese** (Koblenz. Zeit.) für die genialste und glanzvollste Darstellung des Goetheschen Werdeganges. Dr. **J. v. Weilen** sagt („Zeitschr. f. österr. Gymnasien"): „Die Lebensführung Goethes, sein Entwickelungsgang ist noch in keiner Biographie so verständnisvoll besprochen worden. Meisterhaft ist z. B. die Charakteristik des Weimarer Hofes, die Schilderung von Goethes Amtsführung." Prof. **Litzard** (Hamburg.

Digitized by Google

Korrespondent) schreibt: „Wenn der zweite Band hält, was der erste verspricht, so werden wir ein klassisches Buch über das Leben des großen Dichters und seine Werke haben." **Rudolf v. Gottschall** (Leipzig. Tagebl.) rühmt die Analysen der Dichtungen. Ministerialrat a. D. Dr. **Baumeister** (München. Neueste Nachr.): „Der Verfasser hebt das Ewigbleibende und die vollgelungenen Kunstwerke hoch ins Licht und läßt ihren sittlich-ästhetischen Kern in lichter Klarheit erglänzen." Prof. Dr. **Otto Harnack** (Preuß. Jahrb.): „Bielschowsky hat die Einheit des Charakters, die große Notwendigkeit, welche in seinen Bethätigungen waltet, erkannt." Prof. Dr. **Lindmann** (Pädagog. Archiv): „Die Einleitung gibt ein Gesamtbild des menschlichsten aller Menschen in einer Vollendung, die für das ganze Buch ein typisches Gepräge hat." Direktor **H. Oeser** (Christl. Welt): „Bielschowsky stellt uns näher in die atmende Gegenwart des großen Mannes als irgendeiner seiner Vorgänger oder gleichzeitigen Mitarbeiter." Die „**Frau**": „Man glaubt, und das ist der Hauptreiz des wundervollen Buches, alle die wohlbekannten Thatsachen zum ersten Male zu hören. Sie stehen in der That zum ersten Male im Lichte voller Realität vor uns. Das Buch macht den Eindruck eines vollendeten Kunstwerkes." **The Bookman**: „The author combines happily German learning with a French lucidity of expression... There can be little doubt that this is destined to become the standard life of Goethe." **John G. Robertson** („Cosmopolis"): „Distinctly the best story of Goethe's life that has yet been published ... a marvel of judicious condensation."

In 2. Auflage erschien vor kurzem:

Graf Ferdinand Eckbrecht von Dürckheim: Lilli's Bild, geschichtlich entworfen. Zweite vermehrte Auflage von Dr. **Albert Bielschowsky.** Mit Photographie nach dem besten Familienbilde und einer Auslese aus Lilli's Briefwechsel. 11 Bog. 8°. Eleg. gebunden 4 ℳ

☞ Was uns in diesem Büchlein geboten wird, das ist das **authentische Lebensbild** von **Lilli Schönemann,** der späteren Gattin des Straßburger Handelsherrn von Türckheim. Eine echt deutsche Frau ist aus dem Mädchen geworden, dessen Liebreiz und Geist einst Goethe entzückte und bezauberte. Die erstmalig veröffentlichten Briefe Lilli von Türckheim's, zumal an ihre Söhne, vervollständigen das Bild von Lilli, das Goethe in Dichtung und Wahrheit uns hinterlassen hat, in sehr wesentlichen Zügen. Das kleine Buch ist durch Inhalt und Ausstattung eine anziehende Festgabe für deutsche Jungfrauen und Frauen.

Digitized by Google

Ein neuer historischer Roman

Die Söhne des Herrn Budiwoj.

Eine Dichtung

von

August Sperl.

Zwei Bände. Eleg. geh. 10 ℳ, geb. 12 ℳ

Ein historischer Roman aus der Feder August Sperls, des Verfassers des bereits in 3. Aufl. vorliegenden Geschichtencyklus „Die Fahrt nach der alten Urkunde", der im Zeitalter Kaiser Rudolfs von Habsburg und König Ottokars in dem von deutschem Uradel kolonisierten Böhmen spielt. Das vom Zauber herzgewinnender Poesie erfüllte, hochdramatische Werk hat sich rasch eine große, stetig wachsende Gemeinde begeisterter Verehrer gewonnen. Aus der Fülle glänzender Besprechungen sei es uns gestattet, einige Sätze anzuführen. **Heinrich Hart** („Velh. u. Klas. Illustr. Monatshefte"): „Wie ein Riesenbau mit Mauern und Zinnen und vielfarbigem Ornament erhebt sich das Werk vor dem Auge des Lesers... Die schönste Gestalt der Dichtung ist Zawisch, eine Siegfriedsnatur, aber noch hoheitsvoller und ideell größer als der Held des Nibelungenlieds; diese Gestalt verdient dauernd in der Phantasie unseres Volkes, unserer Litteratur fortzuleben". Die eingehende Besprechung schließt: „Es gibt wenige Romane, die man dem deutschen Volke als ein Hausbuch, von Geschlecht zu Geschlecht zu vererben und im häuslichen Kreise wieder und wieder zu lesen und zu ‚besprechen' empfehlen kann. Die ‚Söhne des Herrn Budiwoj' sind ein solches Buch; jedem, den Jungen wie den Alten bietet es etwas, und sein Schatz an dichterischer, nationaler und seelischer Anregung ist so leicht nicht auszuschöpfen." **Max Borberg** („Kreuzzeitung"): „Seit Konrad Ferdinand Meyer hat kein Erzähler so unmittelbar und tief in Anschauung und Geist einer weit entlegenen Zeit einzuführen vermocht." **Friedrich von Oertzen** („Christliche Welt"): „Endlich wieder einmal ein geschichtlicher Roman, der den an diese Dichtungsform zu stellenden Bedingungen entspricht!... Seit Scheffels Ekkehard verdienen wenige Werke unter den vielen das hier ausgesprochene Lob." — Ähnlich sagt Dr. **Robert Koenig** („Daheim"), daß Gustav Freytag auf dem Gebiet des historischen Romans in August Sperl ein würdiger Nachfolger erschienen sei." — Die **„Grenzboten"** er-

Digitized by Google

klären die Söhne des Herrn Budiwoj für einen der besten historischen Romane, die in den letzten Jahren geschrieben worden sind. — Prof. Dr. **Heine**-Dessau („Die Zeit") rühmt die stimmungsvollen, großartig gehaltenen, dramatischen Bilder, die Tiefe der sittlichen Lebensauffassung. — Prof. **Ammann** („Budweiser Volkswehr") sagt, Sperl sei mit der Wünschelrute in die unergründlichen Waldungen des südlichen Böhmens, vor die gewaltigen Burgen und Burgruinen gekommen und habe die ganze Zauberwelt wieder belebt. — **Helene Lange** („Die Frau") bezeichnet den Roman als eines der in Deutschland selten gewordenen „Familienbücher". — Oberbibliothekar Dr. **Kerler** (Würzburg) kann das Werk solchen „gar nicht warm genug empfehlen, die sich aus dem Dunstkreis der Alltäglichkeit in eine höhere Sphäre zu erheben wünschen, die gerne mit einem Dichter von großen Gedanken, von reicher Phantasie, von echt poetischem und reinem Empfinden verkehren." — Gymn.-Direktor **Matthias**-Düsseldorf schreibt: „Die ganze sinnliche Macht klangvoll berauschender Sprache verbindet sich mit tiefen und schönen Gedanken, denen nachzudenken sittliche Erquickung bringt, und die es wert sind, Eigentum des deutschen Hauses zu werden." — Prof. Dr. **Alfred Biese**-Coblenz schreibt: „Es ist in der That etwas Eigenartiges, etwas Fesselndes, ja Hinreißendes in dieser Verschmelzung von Epos und Drama und Lyrik, denn auch Lieder voll stimmungsvoller Weihe und erhabener Kraft fehlen nicht. Es ist die echt künstlerische poetische Anschauung und der Adel einer gehobenen, in allen Tonstufen wirkungsvollen Sprache, die einen wundersamen Zauber über diese Kunstschöpfung breiten. Der Dichter macht sich überall geltend, der Dichter voll Phantasie, voll Geist, voll Kraft." — Dir. Dr. **Herm. Oeser**-Karlsruhe sagt in einer zweiten Kritik in der „Christl. Welt": „Gerade dadurch ist dieser Roman ein verpflichtendes Buch, daß er die Überzeugung im Leser erneuert, daß Seelenadel ein köstliches Ding ist. Ein Buch für Alte, um sich zu prüfen, ob sie Treue gehalten haben, ein Buch für Junge, um die Wange von der Glut aufleuchten zu lassen, die die Offenbarung adliger Seelen in jungen Herzen entzündet."

Von demselben Verfasser ist soeben in 3. Auflage erschienen:

August Sperl: Die Fahrt nach der alten Urkunde.
Geschichten und Bilder aus dem Leben eines Emigrantengeschlechtes. Geh. 3 ℳ 50 ₰. Geb. 4 ℳ 50 ₰.

Digitized by Google

Vor kurzem ist erschienen:

Ästhetik des Tragischen

von

Johannes Volkelt,

Professor der Philosophie an der Universität Leipzig.

XVI u. 445 S. gr. 8°. Geh. 8 ℳ Geb. 9 ℳ

Die Litteratur des letzten Jahrzehnts hat eine solche Fülle von neuen künstlerischen Werten geschaffen, und unser ästhetisches Bewußtsein auch gerade in Hinsicht auf das Tragische so mannigfach verändert, daß gleichsam das bisherige Gewand der Theorie zu eng geworden und der Erfahrungsstoff, den sie zu behandeln hat, über ihre abstrakten Regeln und Gesetze hinausdrängt. Diese Gründe waren es unter anderen, die Volkelt veranlaßt haben, diese Ästhetik des Tragischen herauszugeben. Es lag ihm daran, „der Theorie des Tragischen mehr Vielfältigkeit, Beweglichkeit, Anpassungsfähigkeit zu geben, sie von einengenden Vorurteilen, mögen sie nun aus Weltanschauung oder Lebensstimmung oder anderswoher stammen, zu befreien." Es sei uns gestattet, aus den Besprechungen des Werkes, dessen Verfasser wie bei seinen früheren Arbeiten („Grillparzer als Dichter des Tragischen", „Ästhetische Zeitfragen", „Vorträge zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart") so auch bei dieser einen weiteren Kreis von Lesern im Auge hat, einige Sätze hervorzuheben: Dr. **Arthur Drews** („Preuß. Jahrbücher") findet, wenn irgend einer unter den modernen Denkern berufen war, die gestellte Aufgabe zu lösen, so sei es Volkelt, „der mit eindringendem Scharfsinn, feinstem Zergliederungsvermögen und unbestechlicher Objektivität zugleich eine so umfassende Kenntnis insbesondere auch der neueren und neuesten Litteratur vereinigt, wie sicherlich nur wenige unter den professionierten Philosophen." **Theobald Ziegler** („Deutsche Litt.-Zeitung") hebt rühmend hervor, „daß Volkelt sich nicht einseitig nur an die sogenannten klassischen Werke einer ferneren oder näheren Vergangenheit hält, sondern kühn und keck auch die Modernen und Modernsten als gleichwertig in den Kreis der Betrachtung mit hereinzieht und so diese Theorie des Tragischen zu einem brauchbaren Maßstab auch für die Dichter unserer Tage macht." Minist.-Rat Dr. **Baumeister** („Augsb. Abendzeitung"): „Jeder Gebildete, dem daran liegt, in dem viel-

Digitized by Google

stimmigen Streit über den Wert älterer und neuester Werke die Richtlinien für ein selbständiges Urteil zu gewinnen und in den tiefen Sinn des ernsten Spiels echter tragischer Kunst sich zu versenken, wird Volkelts Buch mit Befriedigung und Erquickung zu großem Gewinn durcharbeiten; insbesondere kann dasselbe auch Lehrern an höheren Bildungsanstalten, die mit Litteratur sich beschäftigen, als ein höchstförderliches und überall zum eigenen Nachdenken anregendes Hilfsmittel aufs wärmste empfohlen werden." Das **„Leipziger Tageblatt"** gibt seiner Freude darüber Ausdruck, daß Volkelt „die ganze lebensvolle Bewegung neuer Dramatik ästhetisch kursfähig gemacht" habe, nachdem ihr von einer veralteten Ästhetik die Thüre vor der Nase zugeschlagen worden sei. **Moritz Necker** („Bl. für litter. Unterh.") nennt das Werk „eine Heerschau über das weite Reich des Tragischen in der Weltlitteratur alter und neuer Zeit: eine Naturgeschichte des Tragischen, wenn wir das Wort Naturgeschichte im Sinne der möglichst erschöpfenden Beschreibung, Gruppierung und Klassifikation der Thatsachen der Natur verstehen: eine Pathologie menschlicher Schicksale." Gymn.-Dir. Dr. **Matthias** („Düsseld. Zeitung"): „Was die Menschenseele zum Auf- und Niederwogen bewegt, was sie zerreißt und wieder ausklingen läßt in dem harmonischen Tone der Wehmut, menschliche Größe und Schicksalsmacht, reines Gemüt und Unreinheit der Welt, schuldvolles Gewissen und Suchen des Guten, schuldvoller Zwiespalt und Harmonie der Lösung, und alle die anderen Kontraste, in denen sich das Tragische bewegt, werden uns dargelegt und in sinnigen Kombinationen vergleichend vergegenwärtigt." **Rudolf v. Gottschall** (Wissensch. Beilage z. „Leipz. Ztg.") erklärt, die Schrift sei „allgemeinem Verständnis zugänglich durch eine klare und durchsichtige Darstellungsform, die hier und dort auch einen wärmeren Pulsschlag fühlen läßt als man sonst bei philosophischen Werken gewöhnt ist.... Es ist rühmenswert, daß Volkelt das Katheder so dicht an die Bühne der Gegenwart gerückt hat." **„Deutsche Warte"**: „Bei aller Gründlichkeit versteht es Volkelt, die Darstellung fließend und einschmeichelnd zu gestalten." Die **„Neue Preuß. Zeitung"** hofft, daß das Buch „der Tageskritik die Augen und das Gewissen schärft." **Karl von Perfall** („Köln. Ztg."): „Wer sich mit Litteratur ernstlich zu befassen hat, gewinnt aus dem Volkelt'schen Werke eine Summe wertvoller Anregungen." **„Hamb. Korresp."**: „Es ist ein grundlegendes Werk für eine auf vernünftig-realistischem Boden basierte Ästhetik."

Digitized by Google

→ Frühere Schriften von Johannes Volkelt: ←

Ästhetische Zeitfragen.

Sechs Vorträge

von **Johannes Volkelt,**

Professor der Philosophie an der Universität Leipzig.

18 Bogen. 1895. Geh. 4 ℳ 50 ₰. Geb. 5 ℳ 50 ₰.

Inhalt: I. Kunst und Moral. — II. Kunst und Naturnachahmung. — III. Die Kunst als Schöpferin einer zweiten Welt. — IV. Die Stile in der Kunst. — V. Der Naturalismus. — VI. Die gegenwärtigen Aufgaben der Ästhetik.

Vorträge

zur Einleitung in die Philosophie der Gegenwart

von **Johannes Volkelt,**

Professor der Philosophie an der Universität Leipzig.

Gehalten zu Frankfurt a. M. im Jahr 1891.

15 Bog. 1892. Geh. 4 ℳ 50 ₰. Eleg. geb. 5 ℳ 50 ₰.

Inhalt: Die Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts. — Aufgabe der Philosophie als Wissenschaft. (Begriff der Wissenschaft überhaupt. Erkenntnistheorie.) — Aufgabe der Philosophie als Wissenschaft. (Metaphysik. Naturphilosophie. Philosophie des Geistes.) — Philosophie und Leben. — Philosophie und Religion. — Philosophie und Kultur.

Franz Grillparzer

als Dichter des Tragischen

von **Johannes Volkelt,**

Professor der Philosophie an der Universität Leipzig.

14 Bogen. 1888. Geh. 3 ℳ. Eleg. geb. 4 ℳ.

Inhalt: Einleitung über die Natur des Tragischen überhaupt. — König Ottokars Glück und Ende. — Ein treuer Diener seines Herrn. — Die Jüdin von Toledo. — Sappho. — Ein Bruderzwist in Habsburg. — Libussa. — Medea. — Ein Traum ein Leben. — Das tragische Element in Grillparzers Charakter. — Grillparzers Abneigung gegen das Geschichtliche, Allgemeine und Logische. — Hero und Esther. — Die Ahnfrau. Die Schicksalsidee bei Grillparzer. — Die Stimmung in Grillparzers Tragödien. — Grillparzer als moderner Dichter.

Digitized by Google

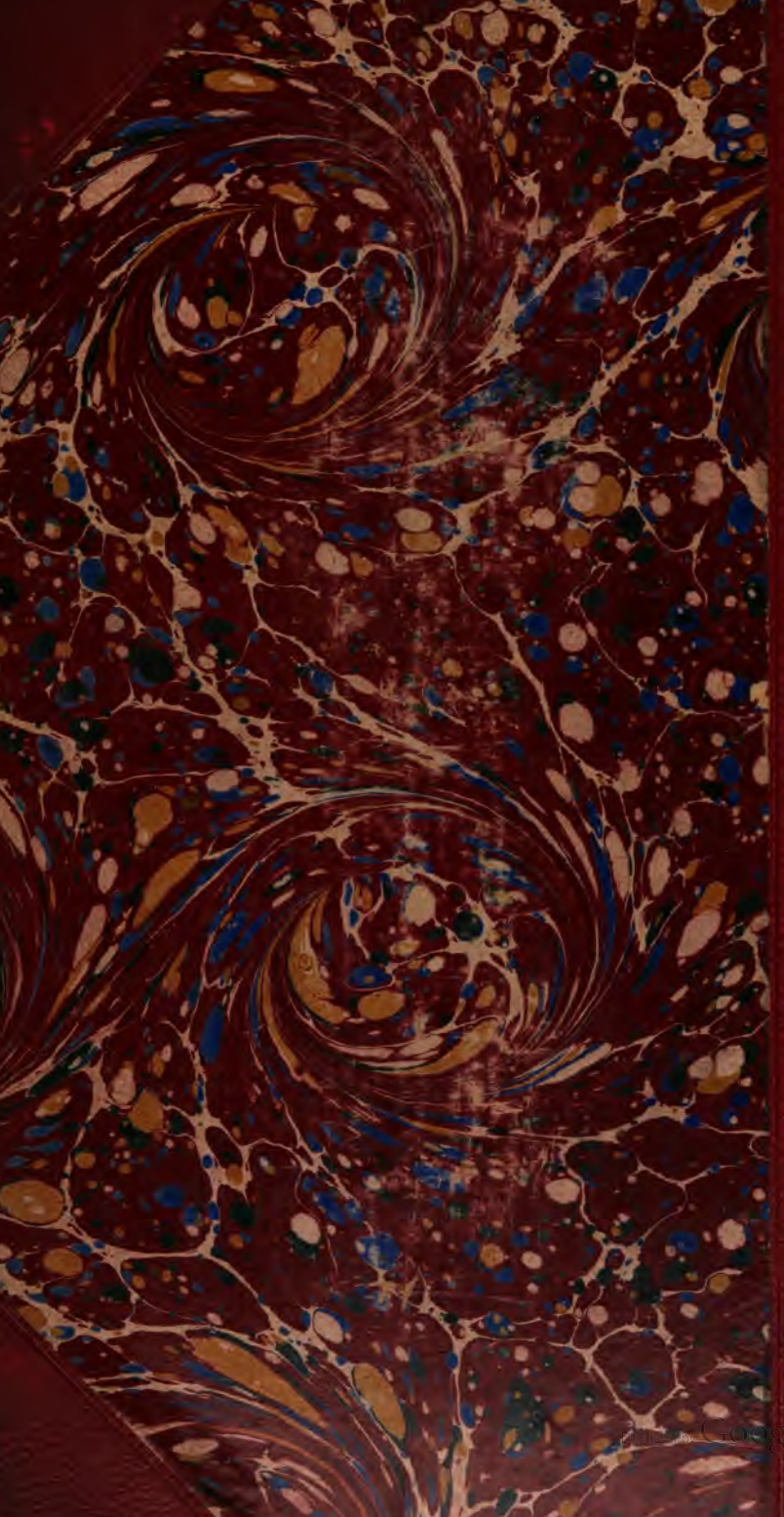
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google